



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

ROGÉRIO DE SOUZA SILVA

**A PERIFERIA PEDE PASSAGEM: TRAJETÓRIA SOCIAL E INTELECTUAL
DE MANO BROWN**

**CAMPINAS, SP
2012**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

ROGÉRIO DE SOUZA SILVA

ORIENTADOR: PROF. DR. RUBEM MURILO LEÃO RÊGO

**A PERIFERIA PEDE PASSAGEM: TRAJETÓRIA SOCIAL E INTELECTUAL
DE MANO BROWN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

**CAMPINAS, SP
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

Si38p Silva, Rogério de Souza, 1978-
A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual
de Mano Brown / Rogério de Souza Silva. - - Campinas,
SP : [s. n.], 2012.

Orientador: Rubem Murilo Leão Rêgo.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Pereira, Pedro Paulo Soares, 1970- 2. Hip-hop
(Cultura popular jovem) 3. Socialização. 4. Intelecturais.
5. Reconhecimento (Filosofia). 5. Movimentos sociais.
I. Rêgo, Rubem Murilo Leão, 1943- II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: The periphery is seeking passage: social history and
intellectual Mano Brown

Palavras-chave em inglês:

Hip-hop culture

Socialization

Intellectual

Recognition (Philosophy)

Social movements

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Doutor em Sociologia

Banca examinadora:

Pedro Peixoto Ferreira [presidente da Comissão Julgadora]

Andréia Galvão

Gabriel de Santis Feltran

Milton Lahuerta

Sílvio César Camargo

Data da defesa: 23-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

TERMO DE APROVAÇÃO

ROGÉRIO DE SOUZA SILVA

**A PERIFERIA PEDE PASSAGEM: TRAJETÓRIA SOCIAL E
INTELECTUAL DE MANO BROWN**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Prof. Dr. Rubem Murilo Leão Rego.


Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 23/08/2012.



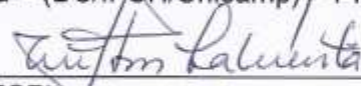

Presidente da Comissão Julgadora: Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira

BANCA EXAMINADORA:

TITULARES:




Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira – (DS/IFCH/Unicamp) – Presidente




Prof. Dr. Milton Lahuert - (UNESP)

Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran - (UFSCar)



Prof.ª Dr.ª Andréia Galvão – (DCP/IFCH/Unicamp)



Prof. Dr. Sílvio César Camargo – (DS/IFCH/Unicamp)

Agosto / 2012

RESUMO: O presente trabalho discute a importância do movimento hip hop na transformação da vida de milhares de jovens das periferias das grandes cidades brasileiras. Para isso, analisa a trajetória social e intelectual de Mano Brown, líder do grupo de rap Racionais MC's. Defendemos que o movimento hip hop, mesmo com as suas contradições e incongruências, possibilita que os seus integrantes alcancem uma visão crítica do mundo, ganhem visibilidade social e, no limite, não adentrem no mundo do crime.

Palavras-chave: hip hop, socialização, intelectuais, reconhecimento e movimentos sociais.

ABSTRACT: This paper discusses the importance of the hip hop movement in transforming the lives of thousands of young people from the suburbs of large cities. For this, analyzes the history of social and intellectual Mano Brown, leader of the rap group Racionais MC's. We believe that the hip hop movement, even with its contradictions and inconsistencies, allows its members to reach a critical view of the world, gaining social visibility and, ultimately, does not delve into the world of crime.

Keywords: hip hop, socialization, intellectual, recognition and social movements.

Dedico

este trabalho a todos os moradores e ex-moradores dos morros, favelas e periferias que enxergaram no movimento hip hop um horizonte para continuar lutando por dias melhores.

Agradeço

A todos aqueles que, direta e/ou indiretamente, contribuíram para a feitura deste trabalho, em especial:

A Agnes Cruz de Souza, companheira e parceira nas empreitadas acadêmicas e culturais na busca por informações sobre o mundo hip hop.

Ao professor Dr. Rubem Murilo Leão Rêgo por ter acolhido a orientação de tema espinhoso e pela liberdade intelectual concedida.

À professora Dra. Elide Rugai Bastos pelas indicações bibliográficas e as sugestões para a estruturação da tese.

Aos rappers Max B.O. e Tom (*Função RHK*) pelos depoimentos e conversas descontraídas sobre cultura de rua.

Aos irmãos Fabio Junior Miranda Almeida e Flavio Miranda Almeida, militantes de longa data do movimento hip hop, pelos empréstimos de CD's e livros e esclarecimentos de algumas particularidades da cultura de rua.

Ao “pixador” Ipnose pelas explicações sobre o funcionamento das *posses* e a indicação dos *points* do movimento hip hop paulista.

Aos professores do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp que, no transcorrer das disciplinas necessárias para o doutoramento, apresentaram autores e teorias que contribuíram para o entendimento do objeto da presente tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Unicamp que possibilitou a realização deste trabalho.

Aos alunos de graduação do IFCH (Unicamp) que cursaram as disciplinas que ministrei em 2011 (Pensamento Social no Brasil II – primeiro semestre; Tópicos Especiais em Sociologia XI – segundo semestre) e compartilharam dúvidas e inquietações pertinentes à sociedade brasileira.

A todos, o meu muito obrigado...

Não há escolha entre maneira “engajadas” e “neutras” de fazer sociologia. Uma sociologia descomprometida é uma impossibilidade. Buscar uma posição moralmente neutra entre muitas marcas de sociologia hoje praticadas, marcas que vão da declaradamente libertária à francamente comunitária, é um esforço vão. Os sociólogos só podem negar ou esquecer os efeitos de seu trabalho sobre a “visão de mundo”, e o impacto dessa visão sobre as ações humanas singulares ou em conjunto, ao custo de fugir à responsabilidade de escolha que todo ser humano enfrenta diariamente. A tarefa da sociologia é assegurar que essas escolhas sejam verdadeiramente livres e que assim continuem, cada vez mais, enquanto durar a humanidade.

[Zigmunt Baumann, *Modernidade líquida*, 2001]

SUMÁRIO

Introdução	17
PARTE I	
Capítulo 1: A história do movimento hip hop	27
1.1 O termo hip hop	28
1.2 O surgimento do hip hop	29
1.3 Os elementos	33
1.3.1 DJ (disc-jockey)	35
1.3.2 Rap e/ou rapper	37
1.3.2.1 Estilos de rap	43
1.3.3 Break	46
1.3.4 Graffiti	49
Capítulo 2: O hip hop no Brasil	53
2.1 Globalização e suas consequências	54
2.2 No Brasil	58
2.3 O arranjo do hip hop paulista	71
2.4 O caráter questionador do hip hop brasileiro	75
2.5 O rap no Brasil	77
2.6 Racionais MC's	82
Capítulo 3: Mano Brown: o sobrevivente do inferno	93
3.1 O processo de socialização	96
3.2 Quem é Mano Brown	100
3.3 A religião	112
3.4 Sobre o rap e a juventude	115
3.5 A polícia	125
3.6 O ódio pelo playboy	130
3.7 Mano Brown e a mídia	134
3.8 Inquietação social	140
3.9 As contradições de Brown	146
3.10 Há esperança	156

PARTE II

Capítulo 4: O intelectual na passagem do século	161
4.1 Os novos organizadores de cultura	161
4.2 A crise dos intelectuais	168
4.3 O que e quem é intelectual?	171
4.4 A breve história dos intelectuais	175
4.5 Causas da crise dos intelectuais modernos	179
4.5.1 “O sábio não tem mais uma missão”	179
4.5.2 Intelectuais e a mídia	181
4.5.3 Academização da cultura	186
4.5.4 A crise dos universais	189
4.5.5 A cumplicidade dos intelectuais	192
4.6 O novo intelectual	195
Capítulo 5: Teoria do reconhecimento	201
5.1 Entre a redistribuição e o reconhecimento	205
Capítulo 6: A periferia pede passagem	215
6.1 O hip hop enquanto um movimento cultural e social	216
6.2 Cooperifa, 1DaSul e Cufa	224
Conclusão	231
Bibliografia	235
Anexos	247

Índice de Ilustração

1. Capa do álbum <i>It Takes a Nation of Millions to Hold Us</i> (1988), Public Enemy	43
2. Capa do filme <i>Breakin</i> (1984)	49
3. Capa do álbum <i>A ousadia do rap</i> (1987) (Coletânea)	68
4. Capa do álbum <i>O som das ruas</i> (1988) (Coletânea)	68
5. Capa do álbum <i>Hip-hop: cultura de rua</i> (1988) (Coletânea)	69
6. Capa do álbum <i>Consciência black</i> (1988/1989) (Coletânea)	69
7. Capa do álbum <i>Holocausto urbano</i> (1990), Racionais MC's	86
8. Capa do álbum <i>Escolha o seu caminho</i> (1992), Racionais MC's	87
9. Capa do álbum <i>Raio X do Brasil</i> (1993), Racionais MC's	87
10. Capa do álbum <i>Racionais MC's</i> (1994), Racionais MC's	88
11. Capa do álbum <i>Sobrevivendo no inferno</i> (1997), Racionais MC's	88
12. Capa do álbum <i>Ao vivo</i> (2001), Racionais MC's	89
13. Capa do álbum <i>Nada como um dia após o outro dia</i> (2002), Racionais MC's	89
14. Capa do álbum <i>1000 trutas 1000 tretas</i> (2006), Racionais MC's	90
15. Capa do álbum <i>Tá na chuva</i> (2009), Racionais MC's	90
16. Capa do álbum <i>Cores e valores</i> (2011), Racionais MC's	91
17. Capa da <i>Revista Fórum</i> (2001)	95
18. Capa da <i>Revista Fórum</i> (2011)	95
19. Capa da <i>Revista Carta Capital</i> (2004)	96
20. Capa da <i>Revista Caros Amigos</i> (1998)	140
21. Capa da <i>Revista Rolling Stone</i> (2009)	148
22. Capa do álbum <i>O jogo é hoje</i> (2009)	155
23. Símbolo da 1DaSul	228
24. Símbolos da CUFA	229
25. Capa do álbum <i>Eu amo você</i> (2006), Função RHK	249
26. Capa do álbum <i>Ensaio</i> (2010), Max B.O.	251
27. Grafitti na Grande São Paulo (Ipnose)	253
28. Jovem “pixador” escalando prédio	255

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, um espectro ronda a cena pública brasileira. Este se chama hip hop e seus integrantes não são de tez branca, nem oriundos da classe média e não possuem formação escolar completa. Entretanto, os debates sobre morros, favelas, periferias e o cotidiano de desrespeito e violência dessas localidades têm presenciado a voz e visão desses novos autores e atores sociais.

Empregamos a palavra espectro para simbolizar, seguindo as orientações de Karl Marx, um corpo diferente e, para os legítimos participantes da cena pública brasileira, estranho à plêiade de artistas e interpretes dos problemas brasileiros. Essa ocupação de solo até então não frequentado, tem produzido recusas à presença desses novos agentes no panteão da intelligentsia. A colunista Bárbara Gancia (2007), associou, em polêmico artigo, o hip hop a uma doença (bactéria), uma cultura de bacilos:

Em um país em que o presidente da República acha espirituoso falar em "ponto G" em coletiva de imprensa, distribuir dinheiro público para ensinar a jovens carentes as técnicas do grafite ou a aspirantes a rapper como operar pick-ups, pode até parecer coisa natural. Mas eu pergunto: a que ponto chegamos? Desde quando hip-hop, rap e funk são cultura? Se essas formas de expressão merecem ser divulgadas com o uso de dinheiro público, por que não incluir na lista o axé, a música sertaneja ou, quem sabe, até cursos para ensinar a dança da garrafa? O axé, ao menos, é criação nossa. Ao contrário do hip-hop, rap e funk, que nasceram nos guetos norte-americanos. (C2)

O jornalista da Revista *Veja*, Reinaldo Azevedo (2007), trilha o mesmo caminho:

Ao longo da história, a visão idealizada sobre o pobre — uma das muitas heresias do cristianismo — foi substituída pela glorificação da marginalidade, e

esta é uma das heresias do marxismo. Marx, Lênin, Trotsky, Gramsci... Não há um só miserável pensador (e militante pra valer) da esquerda que de fato tenha feito história (ainda que para o mal) que endosse ou endossasse as bobagens ditas por Mano Brown, Ferréz ou aqueles infelizes que fazem a trilha sonora do narcotráfico no Rio. Não há nessa gente teoria revolucionária. Há exaltação do banditismo, e, no que concerne à política, quando muito, exalta-se o pobrismo.¹

Pela repercussão das manifestações ligadas ao mundo hip hop e a reação de alguns legitimados formadores de opinião, esse movimento é passível de discussão sociológica.

Dito isso, o presente trabalho debruça-se sobre esse tema que vem, de forma desengonçada e contraditória, abalando a cena cultural brasileira. Mais especificamente, discutimos como o movimento hip hop tem influência na trajetória e horizontes dos seus integrantes. Na realidade, procuramos verificar se a afirmação propagada por muitos de seus seguidores, “o hip hop salvou a minha”, concretiza-se de fato. Para isso, investigamos a trajetória social e intelectual do rapper Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), líder do grupo de rap mais importante e respeitado do país, os Racionais MC’s. Nossa hipótese é que se muitos desses jovens negros e pobres não tivessem entrado em contato o hip hop, possivelmente envolver-se-iam no mundo do crime.

Para corroborar tal ideia, apresentamos, no primeiro capítulo, a “estrutura, lógica interna e linguagem” do movimento hip hop. Este constitui-se de cinco elementos: o break (a dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados); o graffiti (a pintura, normalmente feita com spray, aplicada nos muros da cidade); o DJ (o disc-jockey) e o MC (mestre de cerimônia) ou rapper (isto é, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ²; e o Conhecimento, visão crítica do mundo

¹ Ver também: FRIAS FILHO, Octávio. Cultura bandida. *Folha de São Paulo*, 2003, A2.

² A junção do DJ e do MC/rapper resulta na parte musical do hip hop: o rap - abreviação de rythym and poetry, ritmo e poesia); e o Conhecimento, visão crítica do mundo desenvolvida a partir da ciência da trajetória dos grupos subalternas, especialmente da história da negro .

desenvolvida a partir da ciência da trajetória dos grupos subalternas, especialmente da história da negro .

No segundo capítulo descrevemos a difusão do hip hop no Brasil. Destaque para os bailes de *black music* em várias Estados brasileiros e a consolidação do movimento na cidade de São Paulo, com os encontros de roda de break na Estação de Metrô São Bento e na rua 24 de Maio, região central da capital paulista. Neste mesmo capítulo, apresentamos, de forma geral, o principal grupo de rap brasileiro, os Racionais MC's. Criado no final dos anos oitenta, o quarteto paulista, Ice Blue, KL Jay, Edi Rock e Mano Brown, influencia, há anos, a opinião dos seguidores do movimento hip hop. Nesse percurso, destaque para a recusa que os Racionais MC's têm pela participação indiscriminada na grande mídia.

No terceiro capítulo, discutimos a trajetória social e intelectual de Mano Brown, líder dos Racionais MC's. Avesso à grande mídia e negando-se em realizar entrevistas e participar de programas de TV, criou-se um visão mítica sobre o rapper paulista. Por isso, analisamos as poucas entrevistas concedidas. A partir desse momento, montamos um quadro e tentamos nos aproximar da maneira de pensar, agir e sentir desse intrigante, escorregadio e contraditório personagem e cidadão brasileiro. Tratando do processo de socialização do rapper, concluímos que o contato com hip hop foi determinante para a vida de Brown e muitos outros jovens não adentrarem no mundo do banditismo.

No quarto capítulo retomamos a obra do italiano Antonio Gramsci para qualificar os autores e atores sociais estudados aqui enquanto organizadores de cultura, ou seja, intelectuais. Na realidade, defendemos que esses “novos intelectuais” podem estar ocupando um espaço que tradicionalmente, desde o final de século XX, era dominado pelo intelectual moderno. Isto é, a propagada crise dos intelectuais possibilitou a emergência desses novos organizadores de cultura.

A emergência desses autores e atores sociais à cena pública, com destaque para o campo cultural, foi possível, entre outras coisas, pela sofisticação e consolidação de teorias sociais que destacam e defendem a “voz daqueles que não podiam falar”, ou seja, daqueles que, tradicionalmente, vivem nas margens e fronteiras do capitalismo tardio. Dessa forma, a teoria do reconhecimento e suas implicações são debatidas no capítulo cinco.

No último capítulo (seis), apontamos o hip hop como um movimento cultural que se utiliza dos instrumentos artísticos para a difusão de suas ideias e a conquista e consolidação de suas reivindicações. Além disso, descrevemos as ações culturais e sociais de três instituições ligadas ao hip hop: Cooperifa (Cooperativa de Cultura da Periferia), 1DaSul (Todos unidos pela Zona Sul) e CUFA (Central Única das Favelas). Ou seja, mostramos que certos grupos reúnem-se em posses - associações que têm por objetivo organizar o movimento, tanto do ponto de vista musical como social – para disponibilizar para a comunidade aulas break, rima, discotecagem, graffiti e de outras matérias, como educação sexual, informática, cultura negra e história do negro.

Os estudos sobre o movimento hip hop tomaram impulso considerável nas duas últimas décadas, principalmente na passagem do milênio. Esses trabalhos e as preocupações acadêmicas com esse movimento intensificam-se e passam a povoar as mais diversas áreas universitárias, entre as quais estão as ciências sociais, os estudos culturais, a educação, a psicologia, as letras, a comunicação, a música, a educação física, entre outras. Dessa forma, o presente trabalho pretende

contribuir para a compreensão desse espectro que, dia após o outro dia, habita a consciência coletiva da sociedade brasileira.

As tensões e contradições que deram forma à cultura hip-hop podem confundir aqueles que se esforçam para interpretá-la, até mesmo os mais perspicazes observadores e críticos. Alguns analistas veem o hip-hop como uma prática pós-moderna de quintessência, enquanto outros o veem como um predecessor moderno da tradição oral. Existem os que celebram sua crítica ao consumo capitalista, enquanto outros condenam sua cumplicidade com o comércio. Para um grupo de críticos entusiastas, o hip-hop combina elementos do discurso, da música, da dança, da exibição para, por meio das performances, dar vida a novas identidades e posições de sujeito. Ainda assim, para outro grupo vociferante, o hip-hop exhibe apenas uma forma fantasmagórica da lógica cultural do capitalismo tardio. (HERSCHMANN, 1997, p.194)

No entanto, como aponta Micael Herschmann, entrar nesse universo não é tarefa simples, o hip hop não se resume simplesmente a um estilo musical cativante e visualmente marcante. Trata-se de uma manifestação social e cultural que representa uma realidade, produz um discurso contestador, tem consciência do social e do comunitário e que convive com tensões que ocorrem, principalmente em função de sua expansão pela via midiática.

Para realizar essa empreitada, a tese se baseia, principalmente, em pesquisa bibliográfica. Em função disso, as principais fontes de coleta de dados sobre as problemáticas aqui levantadas são entrevistas concedidas pelos principais representantes do movimento à mídia de expressiva circulação, depoimentos de hip hoppers, letras de rap e observação em shows, festas e eventos.

Frisamos que o presente trabalho não deseja apresentar uma crítica de forma negativa acerca do hip hop, nem julgar seu discurso, mas identificar e trazer à reflexão as tensões que estão presentes neste ambiente, observando de que forma eles são conduzidos e solucionados por seus integrantes.

PARTE I

1. A HISTÓRIA DO MOVIMENTO HIP HOP

Hip hop, Macumba, MST

... Uma das estratégias mais eficazes de preconceito contra as manifestações populares é negar que elas tenham estrutura, lógica interna, linguagem. De cultos religiosos a movimentos sociais, as vozes que discordam são sempre representadas na chave da desordem, do desvario, da presumida ignorância do povão.

[Marcos Zibordi, 2005, p.23]

Hip hop é um movimento cultural que surgiu na segunda metade do século XX, mais especificamente no final dos anos sessenta, nas comunidades afro-americanas e latinas da cidade de Nova Iorque. Já no seu início, o DJ Afrika Bambaataa³, visto como o criador oficial do movimento, estabeleceu os quatro pilares essenciais da cultura hip hop: o DJ (disc-jockey), o MC ou rapper (responsável por cantar o rap), o Break (dança) e o Graffiti (expressão plástica). Acrescidos de um quinto pilar, o Conhecimento, esses elementos são seguidos até hoje pelos participantes do movimento.

Os cinco elementos completam-se e influenciam-se, mas podem manifestar-se de forma independente, a partir de interações as mais diversas. É possível, por exemplo, que antes de um show de rap aconteçam apresentações de gangues (equipes) de break, e grafiteiros exercitem suas habilidades nas paredes do local, sem que seja necessário, porém, que todos os elementos aconteçam ao mesmo tempo. Apesar de independentes uns dos outros, os rappers, DJs, grafiteiros e b-boys (dançarinos de break) se sentem irmanados, e alguns deles podem desempenhar mais de uma função. (ZENI, 2004, p. 230).

³ Nome artístico do estadunidense Kevin Donovan.

Desde quando emergiu nas regiões pobres de Nova Iorque, mais especificamente no Bronx⁴ - um dos bairros de maioria negra -, o hip hop caracterizou-se por ser um movimento de contestação. As jornalistas Janaina Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, em estudo pioneiro sobre o tema (*Hip hop: a periferia grita*, 2001) ressaltam que:

O termo hip hop, que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), foi criado pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs (disc-jóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônias) nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York. Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência. Já em sua origem, portanto, a manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.17-8)

Dessa forma, neste capítulo descreveremos a constituição do movimento hip hop e suas principais características, isto é, a sua “estrutura, lógica interna e linguagem”, com destaque para o seu aspecto contestador.

1.1 A expressão hip hop

O termo *hip* é usado no inglês dos Estados Unidos desde 1898 e significa “algo atual”, “que está acontecendo no momento”; e *hop* refere-se ao movimento de dança. A expressão hip hop foi estabelecida por Afrika Bambaataa em 1978, inspirando-se na forma de dançar nas regiões pobres de Nova Iorque, ou seja, o saltar (hip) movimentando os quadris (hop).

⁴ O Bronx é um bairro da cidade (região norte) de Nova Iorque que conta, nos dias atuais (2010), com uma população de aproximadamente 1,5 milhões de pessoas e é uma das localidades mais populosas dos Estados Unidos. Da população do Bronx, cerca de 50% dos seus habitantes são latwvwinos, 33% são negros e 14% são brancos. Os restantes são formados por asiáticos e de outras etnias.

O termo *hip hop* é uma gíria que foi cunhada inicialmente por Afrika Bambaataa para designar os movimentos acrobáticos que os jovens dançarinos de *break* estavam praticando nos encontros musicais que ele promovia. *Hip* significa quadril e *hop* significa movimento, salto. Da junção desses dois termos nasceu a ideia de que ser *hip hop* é ser mais dançante, por isso, quando o indivíduo é mais vibrante na dança, ele alcança o status e a condição de ser *hip hop* em todos os momentos de sua vida (SOUSA, 2009, p.93) (grifos do autor)⁵

No entanto, essa expressão populariza-se somente no início dos anos oitenta com o sucesso das canções *Rapper's Delight*, do grupo Sugar Hill Gang e *SuperRappin*, do DJ Grandmaster Flash⁶ - músicas fortemente influenciadas pelos ritmos dançantes do final dos anos setenta. Logo após, algumas coreografias desenvolvidas pelo b.boy, o dançarino de break, são adotadas em filmes de Hollywood (ex. *Flashdance*). Por conseguinte, o movimento hip hop passa a fazer parte do imaginário cultural e social de muitos indivíduos pelo mundo, especialmente entre os jovens.

1.2 O surgimento do movimento hip hop

O hip hop nasceu no final dos anos sessenta e início da década de setenta nos bairros negros e latinos de Nova Iorque, mais especificamente no Bronx e no Brooklin⁷. Essas regiões, verdadeiros guetos⁸, enfrentavam diversos problemas de ordem social como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestrutura e de educação. Talvez por isso, os jovens dessas localidades encontravam na rua o único espaço de lazer. Frequentemente, esses mesmos

⁵ Ver também: Bruno Zeni, 2004. “Em tradução literal, a expressão de língua inglesa ‘hip hop’, significa pular e mexer os quadris. Historicamente, foi cunhada pelo DJ Afrika Bambaataa no final da década de 1970 para designar as festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York, maciçamente frequentadas por jovens negros” (p.230).

⁶ Nome artístico de Joseph Saddler.

⁷ Brooklyn é um dos bairros mais populoso de Nova Iorque, conta, na atualidade (2012), com uma população de mais de 2,5 milhões de habitantes. Entre os dois milhões e meio de habitantes, destacam-se os brancos com 40% da sua população, os negros perfazem cerca de 35%, enquanto que os hispânicos são 20%.

⁸ Gueto (do italiano *ghetto*) é um bairro ou região de uma cidade onde vivem os membros de uma etnia ou qualquer outro grupo minoritário, devido, principalmente, a injunções, pressões ou circunstâncias econômicas ou sociais. Por extensão, designa todo estilo de vida ou tipo de existência resultante de tratamento discriminatório.

jovens compunham gangues⁹, as quais se confrontavam de maneira violenta na luta pelo domínio territorial. Na realidade, as gangues funcionavam como um sistema opressor dentro das próprias comunidades pobres, isto é, quem fazia parte de alguma gangue ou quem estava de fora, precisava “respeitar” e, no limite, seguir os territórios e as regras impostas pelas mesmas.

A pesquisadora estadunidense Tricia Rose (1997) associa o aparecimento dessas gangues com a reestruturação socioeconômica do sistema capitalista e o aumento do desemprego estrutural na segunda metade do século XX.

As condições da sociedade pós-industrial tiveram um impacto profundo sobre as comunidades negras e hispânicas. A redução dos fundos federais e da oferta de habitação a preços acessíveis deslocou a mão-de-obra da produção industrial para serviços corporativos e de informação, além de ter desgastado os modelos locais de comunicação. Isso significou que a nova população imigrante e os habitantes mais pobres das cidades pagaram um preço altíssimo pela “desindustrialização” e pela reestruturação da economia. Essas comunidades ficaram entregues aos “donos das favelas”, aos desenvolvimentistas, aos refúgios dos traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transporte inadequados. (p.199)

Muitos desses bairros eram habitados por imigrantes do Caribe, vindos principalmente da Jamaica, nação de língua inglesa. Na capital desse país caribenho era comum a realização de festas de rua com equipamentos sonoros ou carros de som potentes chamados de *Sound System* (carros equipados com equipamentos de som, parecidos com os trios elétricos do carnaval de rua no Brasil). Os *Sound Systems* foram levados para o bairro do Bronx pelo DJ Kool Herc¹⁰, jamaicano que com doze anos de idade migrou para os Estados Unidos. Foi Herc quem introduziu, no solo *yankee*, o *toast* - modo de cantar caracterizado por frases longas e rimas.

⁹ Gangue (derivado da palavra inglesa *gang*) é um grupo de indivíduos que compartilham de uma identidade comum e, tradicionalmente, se envolvem em atividades ilegais. Historicamente o termo refere-se tanto a grupos criminosos como grupos de pessoas comuns. Alguns estudiosos, especialmente os antropólogos, afirmam que a gangue é uma das formas mais antigas de organização humana. Ver: DIÓGENES, 1999.

¹⁰ Nome artístico de Clive Campbell.

Enquanto acontecia a febre nas pistas das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro/caribenho localizado na parte norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan, já estava sendo arquitetada a próxima reação da “autenticidade” black. No final dos anos 60, um disk-jockey chamado Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos “sound systems” de Kingston. (VIANNA, 1988, p.20-1)

Nesse contexto, surgiram o break, o rap e o grafitti, ou seja, manifestações artísticas de rua e maneiras próprias pelos quais os jovens ligados àquele movimento inicial se expressavam e faziam ser notados. Spensy Pimentel, jornalista e pesquisador do hip hop no Brasil, registra que:

Gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados no mercado de trabalho. Ruas sujas e abandonadas, poucos espaços para o lazer. Alguns, revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas; muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; *outros ouvem música, dançam, desenham nas paredes.* (PIMENTEL, 1998a, p.01)¹¹ (grifos nossos)

Os DJs Afrika Bambaataa¹², Kool Herc, Grandmaster Flash e Hollywood¹³ observaram e participaram dessas expressões de rua, organizando festas (as *Block Parties*)¹⁴ nas quais essas manifestações tinham espaço de destaque.

¹¹ Autor de um dos primeiros estudos realizados no Brasil sobre o hip hop, a monografia *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo: ECA-USP, 1998.

¹² Ver: SOUSA, 2009. “É neste cenário de disputas territoriais e de fãs que Afrika Bambaataa, outra figura emblemática no plano da reinvenção dos ritmos sonoros, ganha projeção. Atribui-se a ele a criação do termo *hip hop* e a introdução do *drum machine*, instrumento eletrônico que criava bases originais, para suas performances. Outra importante contribuição de Bambaataa foi a incorporação de gêneros relacionados a bandas europeias, como o grupo Alemão Kraftwerk. Numa dessas experimentações compôs a música “Planet Rock” que viria a ser considerada o hino mundial dos *b-boys*” (p.20).

¹³ Responsável por introduzir em suas festas a figura do MC (Mestre de Cerimônia), artista incumbido de animar o baile com rimas e frases. Com o decorrer dos anos, os MC’s passaram a fazer discursos rimados sobre a comunidade, a festa e outros aspectos da vida cotidiana, criando o estilo musical rap (rhythm and poetry).

¹⁴ Em tradução livre, *Block Party* significa “Festa do Bloco”. Na realidade, festa em que membros de um bairro reúnem-se para observar um acontecimento de alguma importância ou simplesmente por prazer mútuo. Normalmente, os agitadores culturais fechavam todo um quarteirão da cidade para o tráfego de veículos e, nesse ambiente, transformavam as ruas em verdadeiras discotecas. Ver: PIMENTEL, 1998a.

As festas em praça pública ou em edifícios abandonados reuniam em torno de 500 pessoas. Em setembro de 76, num local chamado The Audubon, Grandmaster Flash organizou um baile para 3 mil pessoas. Essa foi a festa que reuniu o maior número de dançarinos antes que o hip hop se tornasse conhecido fora de Nova York. (VIANNA, 1988, p.21)

A partir desse momento, os membros das tradicionais gangues encontraram nessa nova forma de manifestação cultural uma maneira de canalizar a violência em que viviam submersos, e passam a frequentar as festas para dançar break e cantar palavras de ordem que expressavam o descontentamento com aquela situação socioeconômica.

Diante dessa agitação nas ruas de Nova Iorque, no final de 1973 foi criada a primeira instituição que visava à organização e difusão do movimento hip hop, cuja sede situava-se no bairro do Bronx: a *Zulu Nation*. Desde o início, essa propunha-se em acabar com os vários problemas dos jovens moradores dos bairros pobres da cidade, em especial a violência. Dessa forma, a *Zulu Nation* começou a organizar "batalhas" não violentas entre gangues com um objetivo pacificador. Na realidade, as batalhas consistiam em uma competição artística.

Um aspecto que chama a atenção no hip hop é que, desde o seu início, mostrou-se um movimento politizado. Podemos relacionar esse fato às suas primeiras influências. A organização *Black Panthers*¹⁵ (Panteras Negras) exerceu forte influência entre os jovens negros, indicando-

¹⁵ Os Panteras Negras eram integrantes de um grupo americano, surgido na década de 1960 para lutar pelos direitos da população negra. O ponto mais controverso da doutrina do grupo era a defesa da resistência armada contra a opressão dos negros. Fundado em outubro de 1966, o grupo nasceu prometendo patrulhar os guetos (bairros negros) para proteger seus moradores contra a violência policial. O movimento se espalhou pelos Estados Unidos e atingiu seu período de maior popularidade no final da década de 1960, quando chegou a ter 2 mil membros e escritórios nas principais cidades do país. Escândalos, associados à dura perseguição do FBI, fizeram o movimento perder militantes e cair em descrédito. A saída foi renunciar às ações violentas e dedicar-se a serviços de assistência social nas comunidades negras pobres. Mas a organização continuou perdendo importância dentro do movimento negro e acabou dissolvida oficialmente no início dos anos de 1980. Ver: SILVA, 2011.

lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas¹⁶.

As raízes culturais do rap e seus primeiros adeptos pertencem à classe baixa da sociedade negra norte-americana; seu orgulho negro militante e sua temática da experiência do gueto representam uma ameaça para o status quo complacente da sociedade. Dado esse incentivo político, é fácil encontrar as razões estéticas para desacreditar o rap enquanto forma legítima de arte. (SHUSTERMAN, 1998, p.143)

Portanto, quando analisamos o contexto histórico de surgimento do hip hop, verificamos uma forte carga de engajamento no ar, pois “para os negros dos EUA, os anos sessenta não eram de rock’n’roll: nos guetos, o que se ouvia era o soul, naquele tempo importantíssimo para a consciência do povo preto.” (PIMENTEL, 1998a, p.04). Nesse contexto, forma-se o movimento cultural hip hop e os seus elementos fundamentais.

1.3 Os elementos

No final dos anos setenta, o DJ Afrika Bambaataa, com o intuito de organizar o hip hop, estabelece os 4 (quatro) elementos/pilares essenciais para o movimento: o DJ (*disc-jockey*), responsável pelas batidas para o cantor rimar; MC (*master of ceremony* - mestre de cerimônia) ou rapper, caracterizado por uma maneira de cantar marcada por frases longas e rimadas – seu estilo musical recebe o nome de rap (*rhythm and poetry*); o Break, dança executada pelo b.boy (dançarinos); e o Grafitti, expressão visual que tem como foco a pintura de muros das grandes cidades, tornam-se as características fundamentais do hip hop. GOG (Genival Oliveira

¹⁶ Nelson Triunfo, um dos ícones do hip hop brasileiro afirma: “O *soul* foi a grande base para o *hip hop*, porque é original da música negra. Nos Estados Unidos, o *hip hop* surgiu dos filhos dos Black Panthers, junto com o pessoal da Jamaica. No Brasil foi feito o mesmo pelo pessoal do gueto, da quebrada” (apud DIP, 2005, p.13).

Gonçalves), principal rapper de Brasília (Distrito Federal), reafirma essa ideia dos elementos do hip hop e alerta: “O *hip hop* nasceu com os quatro elementos, ele tem que viver com os quatro elementos, retirar um deles é como retirar uma molécula, enfraquecemos a estrutura do todo” (*apud* CHIAVICATTI, 2005, p.09).

Em meados dos anos 1980, a *Zulu Nation* acrescentou um quinto elemento aos quatro existentes: o conhecimento, isto é, conhecimento crítico do mundo, da cultura, dos valores da sociedade para formar uma identidade e uma consciência étnica e de cidadania nas pessoas, especialmente naquele contingente populacional negro e pobre. Rappin’ Hood (Antonio Luiz Jr.), um dos principais rappers brasileiros, destaca a importância do quinto elemento:

a gente reivindica pelo menos um prédio inativo em cada capital pra fazer oficina de *hip hop*, espaço em todas as televisões educativas, liberdade para as rádios comunitárias para que todos conheçam os cinco elementos do *hip hop*: O MC, o DJ, o break e o grafitti e o quinto elemento, *que é o conhecimento que você tem dos outros quatro elementos e da história da África, do Brasil, da realidade do seu povo, como ensina Afrika Bambaataa, nosso rei.*” (*apud* AMARAL, 2005, p.11) (grifos nossos)

Em outras palavras, o conhecimento representa o viés social, a consciência e a ideia de cidadania presentes na atuação do hip hop. “O viés político e social do hip-hop é uma forma de praticar a luta pela cidadania e reconhecimento, reivindicando melhorias de sua realidade, e assim os elementos do hip-hop incorporaram a narrativa dos enfrentamentos cotidianos da periferia de modo a historicizar esta realidade” (BEZERRA, 2009, p.33). Abaixo, as principais características dos quatro elementos iniciais do hip hop.

1.3.1 DJ (*disc-jockey*)

O DJ (*disc-jockey*) é o operador de discos, isto é, aquele que faz as bases e colagens rítmicas sobre as quais se articulam os outros elementos do movimento, especialmente o rap. O *break-beat* (quebrar a batida) é uma das primeiras criações do DJ e consiste em uma batida em cima de composições já existentes, uma espécie de *loop* (em tradução livre: aro, anel, laço). Seu criador, o DJ Kool Herc, desenvolveu essa prática possibilitando que os b.boys a dançassem e os MC's a cantassem.

O DJ Grandmaster Flash¹⁷ foi o criador do *scratch*, isto é, som produzido a partir do movimento anti-horário do vinil e a utilização da agulha do aparelho para arranhar o disco.

Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool-Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como rap. Os “repentistas” são chamados de rappers ou MC, isto é, *masters of ceremony*. (VIANNA, 1988, p.21)

O *beat-juggling* é a criação de composições pelos DJ nos toca-discos, com discos e canções diferentes. O *sampler* (amostra) é um equipamento que consegue armazenar sons de arquivos em uma memória digital e reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta,

¹⁷ “Atribui-se a um dos seguidores de Kool Herc, Grandmaster Flash, algumas importantes descobertas para a cultura hip hop. A primeira inovação foi o scratching mixing: trata-se de uma técnica de sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de um outro que já esteja tocando. Essa técnica permite que o DJ utilize um fone de ouvidos para pré-selecionar uma faixa enquanto o equipamento toca outro disco. A quebra de ritmo e as abruptas interrupções amiúde verificadas nas festas são minimizadas com a introdução dessa técnica, já que, no exato momento em que uma música está acabando, uma outra já está saindo nos auto-falantes. Uma outra importante contribuição também atribuída a Flash foi a introdução do scratch no universo da música contemporânea. Essas inovações repercutiram positivamente entre os participantes dos eventos que, mais do que espectadores, apresentavam-se, agora, como interlocutores desses acontecimentos” (SOUSA, 2009, p.89-90).

montando uma reprodução solo ou mesmo equivalente a uma banda completa¹⁸. Esta última técnica é vista por membros e estudiosos do movimento como uma das responsáveis pela transformação e popularização do hip hop.

Para uma melhor compreensão de como se articula este estilo juvenil na dinâmica da cultura contemporânea, talvez seja fundamental observar que ela também comporta negociações, que se evidenciam, entre outras coisas, pela presença daquilo que poderíamos chamar de “estética da versão” – estética regida pela lógica do *pegue-e-misture*. Essa negociação parece ser uma estratégia que vem garantindo bastante visibilidade e espaço a estes agentes sociais. Ela se evidencia: no vestuário, em que os funkeiros se apropriam da indumentária de surfistas e do visual baby look das garotas de classe média da Zona Sul, mesclando-a com a dos b.boys norte-americanos; na utilização de espaços antes destinados ao pagode, samba e aos esportes nas comunidades pobres; e na música, em que o sampler é utilizado como ferramenta básica que permite a cantores e DJs extrapolar a batida Miami Bass e realizarem uma costura com sons e ritmos identificados com outros gêneros e estilos, como hip-hop, cantigas de roda, pagode, brega, entre outros. Esse tipo de postura, além de garantir visibilidade e um espaço no mercado, lhes permite, também, opor uma “resistência” bastante peculiar: apropriar-se das “modalidades oficiais” e realizar uma constante “pilhagem”. (HERSCHAMANN, 1997, p.74-5) (grifo do autor)

Em outras palavras, para o pesquisador da cultura de rua Micael Herschamann, um dos mais importantes e decisivos impulsos para o desenvolvimento do movimento hip hop foi a utilização subversiva dessa nova tecnologia. Na realidade, o autor fala em reutilização e não em utilização, pois, a transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais, ocorrido na passagem dos anos 70 para os anos 80, gerou uma febre de consumo tecnológico, dominando o sentimento dos segmentos mais abastados da sociedade, que, no afã de demonstrar sintonia e desprendimento no uso das novidades eletroeletrônicas, disponibiliza seus toca-discos e seus LP's para a indústria da reciclagem. Dessa forma, as pessoas mais simples passam a ter acesso a essa “nova” tecnologia (SOUSA, 2009).

¹⁸ Os equipamentos básicos utilizados pelo DJ's são os discos de vinil, os *mixers*, que unem os toca-discos ou *pick-up*, e sampleadores, que são os equipamentos digitais que permitem o recorte, as montagens e a sobreposição de músicas que têm andamento, ritmo e tonalidades diferentes. Ver: AZEVEDO, SILVA, 1999.

Por conseguinte, verificamos mais uma amostra do viés contestador do hip hop, pois este utiliza-se de tecnologia existente para duplicar, reinterpretar e apropriou-se, por meio do sampleado, do estilo e dos efeitos do som criados pela cultura oficial.

O rap nasceu da tecnologia comercial da mídia: discos e toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Seu caráter tecnológico permite que seus artistas criem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não poderia arcar com os custos dos instrumentos necessários, seja porque não teriam formação musical para tocá-los. *A tecnologia faz dos DJ's verdadeiros artistas, e não consumidores ou simples técnicos.* (SHUSTERMAN: 1998, p.154-5) (grifos nossos)

Há diversos tipos de DJ's: o DJ de grupo, de baile/festas/aniversários/eventos em geral e o DJ de competição. Nós últimos anos, pode-se afirmar que a arte de mixar (misturar) tomou proporções praticamente inigualáveis a qualquer outra arte desenvolvida dentro da música. Exemplo disso é que, anos atrás, quando uma pessoa se aventurava pelo “mundo dos toca-discos” era vista com certo preconceito, mas na atualidade, cada vez mais os olhos do mercado se voltam para a figura do DJ.

1.3.2 MC e/ou rapper¹⁹

MC (*master of ceremony* - mestre de cerimônia) ou rapper é o cantor do rap (*rhythm and poetry* - ritmo e poesia). Isto é, recitador de uma poesia elaborada através de rimas e geralmente cantada em uma velocidade superior ao padrão da música mundial. Na realidade, o mestre de cerimônia ou rapper é o porta-voz que relata, através de articulações de rimas, os problemas,

¹⁹ Alguns participantes do hip hop apontam o Rap e não o MC/rapper como um dos elementos fundamentais do movimento.

carências e experiências em geral dos bairros pobres. Não só descreve, mas também fala mensagens de alerta, orientação e diversão.

“Falar é barato”, diz a música do grupo de rap norte-americano Stetsonic, da mesma forma que cantar também o é, pois não necessita de outro meio senão do próprio corpo. Essa é uma das razões por que a música pôde ser, desde o período em que se escravizaram os homens, uma das atividades culturais realizadas pela população negra, ao lado da dança, seu complemento. (GUIMARÃES, 1999, p.39)

O MC, na maioria das vezes, é acompanhado simplesmente de um DJ, isto é, não recorre a nenhum instrumento musical. O seu estilo, o rap, é, dessa forma, uma das poucas músicas em que o texto é mais importante que a linha melódica ou a parte harmônica, sendo um dos dois únicos estilos musicais da história da canção ocidental em que o texto é mais importante que a música - o outro é o canto gregoriano, em que a música é uma monodia, homofônica, marcada pelo ritmo, e a melodia religiosamente não pode nunca sobressair o texto litúrgico.

A figura do MC surge no final dos anos sessenta, nos bairros pobres dos Estados Unidos, nas festas de rua do hip hop. Nessa época, surgiram os grandes bailes populares em galpões abandonados, com a prática de ter um MC, que subia no palco junto ao DJ e animava a multidão, gritando e encorajando com palavras rimadas.

O MC e o seu estilo musical, o rap, têm origem, na realidade, na Jamaica. Por volta dos anos de 1960, quando surgiram os sistemas de som (*sound system*), estes eram colocados nas ruas dos bairros pobres da Jamaica para animar os bailes. Essas festas serviam como pano de fundo para o discurso dos *toasters*, autênticos mestres de cerimônia que comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência das favelas de Kingston (capital do país caribenho), a situação política da ilha e outros temas polêmicos como sexo e drogas.

Como exposto acima, no final dos anos sessenta, muitos jamaicanos foram obrigados a emigrar para os Estados Unidos devido a uma crise econômica e social que se abateu sobre a ilha. Dessa forma, o DJ jamaicano Kool Herc introduziu em Nova Iorque a tradição dos sistemas de som e do canto falado, que logo se espalharam e popularizaram-se entre as classes mais pobres²⁰.

No entanto, nos Estados Unidos, essa manifestação cultural iniciada no país caribenho passa por algumas mudanças. A base do *reggae*, estilo musical comum na Jamaica, foi substituída por uma batida tirada do *funk* e extraída da utilização de dois discos idênticos dos quais era aproveitada apenas a parte instrumental da música. Essas seriam as bases fundantes para o aparecimento do MC/rapper e o seu estilo musical: o rap.

Entretanto, para alguns estudiosos, como Pimentel (1998a), o surgimento do estilo musical rap estaria associado à matriz africana, quando os *gritos*²¹, canções de trabalho e hinos religiosos (*spiritual*) eram desenvolvidos entre os negros:

Também da África os negros trouxeram as canções de trabalho (work songs), de frases curtas e ritmadas, com um puxador respondido por um coro. Você certamente já notou que o esforço físico parece menor quando se canta. Os brancos percebiam que com as canções os negros trabalhavam mais rápido, por isso permitiam que cantassem livremente. Algumas das work songs foram trazidas da África, outras eram inventadas no dia-a-dia mesmo. (p.23)

Segundo Pimentel (1998a), no fim do século XVIII, após a independência dos EUA, missionários protestantes se espalharam pelo país, e as religiões cultuadas entre os brancos foram introduzidas entre os escravos, que tinham permissão para participar dos cultos nas fazendas.

²⁰ No entanto, “a música popular, ao penetrar nos salões, devia passar por um processo de ‘civilização’, ou seja, adaptar-se a um padrão social aceito pelas elites, perdendo as características ‘eróticas’ e corporais características de suas práticas pelas camadas marginalizadas da sociedade” (DUARTE, 1999, p.15).

²¹ “O grito (uma fala em via de se tornar um canto) foi a primeira forma musical encontrada pelos escravos para expressar suas emoções dentro do campo de trabalho. Por meio dele, o negro exteriorizava seus sentimentos. Servia também como forma de comunicação, inclusive nas ocasiões em que mensagens secretas tinham de ser transmitidas” (TELLA *apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.129).

Dessa forma, surge uma manifestação musical entre esses cânticos religiosos que misturavam elementos sonoros africanos e europeus. “A música presa no peito dos negros pôde ser liberada com toda a força, louvando o Senhor libertador. Foi nesse momento que surgiu o *spiritual*, uma espécie de canto em coro, com letras que refletiam a condição humana do negro” (p.23).

Mesmo depois da abolição da escravidão nos EUA, em 1865, essas canções continuaram sendo desenvolvidas. A mudança teria ocorrido apenas nas temáticas tratadas, pois como indivíduos livres, em vez de enfrentarem a crueldade dos senhores, os negros passaram à condição de marginalização, ao desemprego e aos baixos salários.

Da experiência dos *gritos* e *spiritual* surgirá o blues²², o jazz²³ e o soul:

Esse grito está presente numa das mais importantes formas musicais afro-americanas, o *spiritual*. Criado no século XIX como uma forma coletiva e religiosa de expressão musical, deu origem ao blues ao se secularizar e se individualizar, como mostra o historiador Eric Hobsbawm em *História social do jazz*. Blues e *spirituals*, por sua vez, são a base do soul, o grande pai do rap. O soul resgatou o atributo de narrar histórias, de revelar emoções. Além disso, foi importante politicamente durante os anos 60, nos Estados Unidos. Grandes estrelas do soul, como James Brown e Marvin Gaye, apoiavam abertamente o movimento dos direitos civis e adotavam atitudes e slogans do black power. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.129)

Por conseguinte, na década de sessenta, James Brown, principal representante do soul, cantava “Say it loud: Im black and proud!” (“Diga alto: sou negro e orgulhoso!”), frase de Steve Biko, líder sul-africano. Comumente, tudo que os negros estadunidenses passavam era expresso em suas canções. E como esses estavam cada vez mais conscientes socialmente, devido a toda a

²² “Juntando o grito com as canções de trabalho, os acordes dos hinos religiosos e a estrutura das baladas, o blues, por sua vez, aparece logo após a abolição. Foi a primeira manifestação musical individual, sem caráter coletivo, daqueles negros: uma reflexão sobre a angústia e a dor da condição do homem negro liberto, antes escravo, agora marginal” (PIMENTEL, 1998a, p.23).

²³ “A paixão ou adesão do povo ao jazz não acontecia apenas porque as pessoas gostavam do som, mas por ser uma conquista cultural de uma minoria dentro da ortodoxia cultural e social das quais elas tanto diferiam” (HOBSBAWM *apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.133).

luta política, cada vez mais cantava ideias de mudança de atitude, valorização da cultura negra, revolta contra os opressores, ou seja, o questionamento do *status quo* (PIMENTEL, 1998a).

No entanto, o soul foi rapidamente absorvido pelo *establishment* e transformou-se em fórmula comercial, perdendo parte de sua característica de protesto. “Em 68, o soul já se havia transformado em um termo vago, sinônimo de ‘black music’, e perdia a pureza ‘revolucionária’ dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial” (VIANNA, 1988, p.20). Contra-atacando, os negros e latinos dos bairros pobres dos Estados Unidos criaram o funk. “Se o soul já agradava aos ouvidos da ‘maioria’ branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (‘pesados’) e arranjos mais agressivos” (VIANNA, 1988, p.20).

Entretanto, novamente o sistema tentava diluir e cooptar a nova investida²⁴. Contratos milionários foram oferecidos aos artistas do funk. “Como todos os estilos musicais que, apesar de serem produzidos por e para uma minoria étnica, acabam conquistando o sucesso de massa, o funk também sofre um processo de comercialização, tornando-se mais ‘fácil’, pronto para o consumo imediato” (VIANNA, 1988, p.20).²⁵

Nesse contexto, influenciados pela luta do movimento negro em busca da igualdade pelos direitos civis, surge, herdeiro do soul e do funk, um estilo musical que tem como principal figura o MC/rapper. “[O rap] é filho do funk, neto do soul, bisneto do spiritual e do blues... Irmão do rock. Primo do reggae, do samba, do maracatu, da embolada” (PIMENTEL, 1998a, p.21).

²⁴ Sobre a cooptação dessas manifestações culturais ver: MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977; ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

²⁵ Sobre o Brasil, a pesquisadora Geni Rosa Duarte (1999) escreve que: “Os temas e ritmos populares, quando empregados pelos compositores eruditos e semi-eruditos desde o final do século passado [XIX] no processo de nacionalização da nossa música, passaram por todo um processo de ‘higienização’, quando foram destituídos de todas as suas características de prática social. Os temas negros e indígenas foram incorporados na qualidade de produzidos pelos ‘elementos componentes da nacionalidade’, não como indivíduos e grupos reais. Folclorizados, deixavam de ser manifestações reais das camadas populares, e se tornavam simplesmente ‘exemplos’ a serem mostrados – e modificados” (p. 15).

As primeiras gravações de rap datam do início da década de setenta. Nessa época, trata-se simplesmente da declamação de um texto sob o ritmo das batidas, sendo a questão racial o tema de predileção. O primeiro disco de rap que se tem notícia foi registrado em vinil e dirigido ao grande mercado (as gravações anteriores eram consideradas "piratas") por volta de 1979. “*Rapper’s Delight*, o primeiro disco de rap, foi lançado em 1979 pelo grupo Surtarhill Gang. Foi um enorme sucesso de vendagem, o que possibilitou a contratação de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, entre outros, por vários selos de discos independentes” (VIANNA, 1988, p.22).

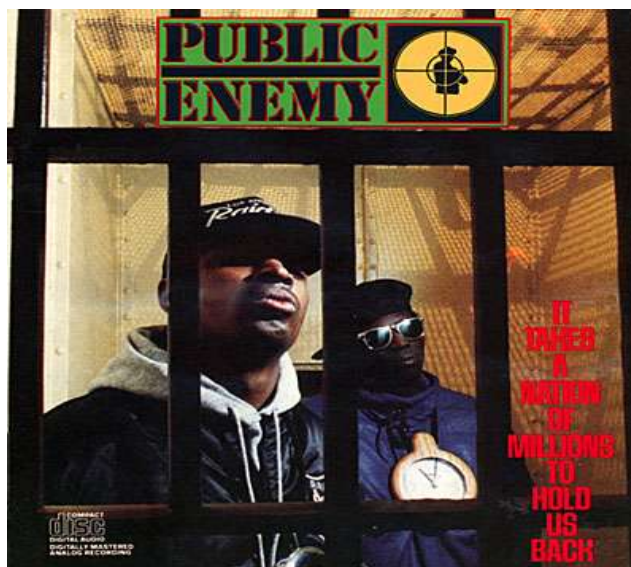
No entanto, o sucesso desse estilo musical ocorreu somente nos anos oitenta.

“Em março de 83, a dupla de rappers Run-DMC lança a música ‘Sucker MCs’, outro marco na história do hip hop. O rap volta aos seus primeiros tempos, usando apenas o imprescindível das inovações tecnológicas: vocal, scratch e bateria eletrônica, cada vez mais violenta. As letras voltam a falar do cotidiano de um b-boy comum, nada de mensagens estratosféricas. Com essa mesma mensagem musical e incorporando alguns elementos da estética heavy-metal, como os solos estridentes de guitarra, o mesmo Run-DMC conseguiu em 86, com o lançamento de seu LP *Raising Hell*, transformar o rap em música comercial, chegando a vender mais de 2 milhões de discos” (VIANNA, 1988, p.23).²⁶

Portanto, o MC/raaper e o seu estilo musical, o rap, são herdeiros de uma tradição da cultura de luta e resistência que se propagou para o mundo a partir da diáspora africana e imigração latina. Do final do século XVIII ao alvorecer do século XX, a música dos afro-descendentes e latinos tem sido utilizada como um importante elemento aglutinador da cultura negro-mestiça nas Américas. Ela difundiu hábitos, preservou tradições e consolidou costumes. Dos *works songs* aos *spirituals*, do blues ao jazz, do soul ao funk, do samba ao rap, em maior ou

²⁶ “Os primeiros discos de rap começaram a aparecer no final da década de 1970, mas o primeiro grande sucesso comercial do ritmo foi o disco *Raising Hell* (1986), do grupo americano Run DMC. Ao longo da década de 1980 começam a surgir também os grupos de postura mais agressiva, como NWA (Niggers with Attitude) e Public Enemy” (ZENI, 2004, p.231).

menor escala, cada um desses estilos musicais constituiu uma base de resistência às hostilidades que os negros, latinos e pobres sofreram longe de suas terras natais (SOUSA, 2009).



Álbum It Takes a Nation of Millions to Hold Us (1988)

1.3.2.1 Estilos de rap

Com o passar do tempo, o rap transformou-se e, hoje, distingue-se em alguns estilos:

1) *Freestyle*: modo de cantar o rap de forma improvisada, inventando versos feitos na hora, baseados nos versos dos seus adversários. Geralmente os MC's/rappers participam de rachas, disputas de *Freestyle*, onde os jogadores/artistas tentam ser melhor do que o outro.

2) *Gangsta Rap*: surgiu nos Estados Unidos, em meados dos anos 1980, com o MC/rapper Ice-T²⁷. Com letras caracterizadas pela agressividade, com destaque para a atuação policial, o

²⁷ Nome artístico do estadunidense Tracy Marrow.

gangsta rap logo ganhou espaço na grande mídia. Entre os maiores cantores e grupos do *gangsta rap* destacam-se Public Enemy²⁸, 2pac e N.W.A.²⁹. As rimas dessas artistas falavam das desigualdades e do racismo, além do ódio que sentiam uns pelos outros.³⁰

O surgimento de grupos como Public Enemy, no fim da década de 1980, marcou a transição do hip hop como manifestação cultural para movimento social nos Estados Unidos. Em 1990, os rappers do Public Enemy chegaram a afirmar que eram a “CNN negra”, por levarem informação aos guetos (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.119)

3) *Rap Underground* (ou rap alternativo): é um estilo do rap que procura mostrar as raízes dos problemas sociais sem explorar comercialmente o tema da pobreza. Para isso, não utiliza-se, necessariamente, de discurso agressivo e acusatório. Segundo os seus seguidores, o rapper de estilo *underground* preocupa-se, principalmente, em compor as suas letras sem interferência de produtora ou qualquer outro veículo da grande mídia. Por isso, os MC's/rappers gravam, na maioria das vezes, de forma independente.

4) *Rap Core*: é a junção do rap com estilos musicais como o punk o rock metal. Esse segmento do rap apareceu nos anos oitenta. Sua sonoridade é criada através de batidas de hip hop acopladas a instrumentos musicais como a guitarra, bateria e baixo. Além disso, no *rap core* é comum a exposição de temas ligados à política. Ex. Beastie Boys, Linkin Park e Pavilhão 9 (Brasil).

²⁸ Public Enemy, também conhecido PE, é um dos grupos mais bem sucedido do hip hop. Conhecido pelas suas letras de temática política, pelas críticas à mídia e pelo seu ativismo nas causas da comunidade negra dos EUA, influenciou diferentes gerações do movimento hip hop.

²⁹ O grupo que se destacou quando o *gangsta rap* estava surgindo foi o N.W.A. - Niggas With Attitude, formado em 1986 por Dr. Dre, MC Ren, Eazy-E, Ice Cube e o DJ Yella. Tornou-se notório por suas letras pesadas, especialmente com "Fuck the Police", de 1989, que resultou no FBI enviando uma carta de aviso para a Ruthless Record, gravadora fundada pelos membros e que foi um dos ícones do *gangsta rap* nos anos 80, sugerindo que o grupo tomasse mais cuidado com o que dizia.

³⁰ Nos anos 1990, ocorre uma série de conflitos entre membros do hip hop, provocando a morte de alguns integrantes do *gangsta rap*. O caso mais notório é o assassinato do rapper Tupac Shakur em 1996.

Pegando um carona no sucesso do Run-DMC, um grupo chamado Beastie Boys, constituído só por rappers brancos, conseguiram alcançar, com seu LP *Licensed to Ill*, o primeiro lugar na lista de discos mais vendidos no mercado norte-americano. Parece que a mesma história do rock se repete: adolescentes brancos copiam os ritmos negros e atingem um sucesso comercial inimaginável para seus criadores. (VIANNA, 1988, p.24)

5) *Pop Rap*: é o nome dado à junção do rap com a música pop. Neste estilo, algumas características do hip hop são deixados de lado dando lugar a um som mais melódico e sem a profundidade nas letras e a agressividade dos outros estilos de rap. Na realidade, o *pop rap* é a versão mais comercial do rap e suas letras tratam de temas como festas e diversão. Ex. Black Eyed Peas.

6) *Rap Gospel*: é um subgênero da música rap que se utiliza da religião como tema para expor a fé do cantor e/ou compositor. Durante a década de noventa, o termo hip hop cristão ou *rap gospel* começou a ser usado com maior frequência. Ex. DJ Alpiste (Brasil).

7) *Charm*: estilo de rap mais melódico, “um funk mais ‘adulto’, melodioso, sem peso do hip hop” (VIANNA, 1988, p.31).

8) *Miami Bass*: gênero de rap de ritmo acelerado, com batidas pesadas e versos curtos, originário em Miami, EUA. As letras tratam do cotidiano dos bairros pobres de forma engraçada e picante.³¹

³¹ Expomos apenas os estilos de rap mais difundidos. No entanto, o mundo rap é vasto e existem outros estilos.

Na atualidade, os MC's/rappers utilizam, como base, batidas de outras músicas habilmente extraídas pelos DJ's. Uma prática muito presente no rap são os *samplers* ("amostras"), que são pequenos "pedaços" de outras músicas pré-gravadas, inseridas digitalmente numa "nova" música.

Inicialmente, os temas das letras cantadas pelos MC/rappers giravam em torno de assuntos como festa e diversão. No entanto, aos poucos, esses temas foram substituídos por outros como as desigualdades sociais e o combate ao racismo. Hoje, início do século XXI, o rap, música cantada pelo MC/raaper, tornou-se um dos estilos musicais mais populares em todo o mundo, sendo muito difundido principalmente nos EUA, na França, no Japão e no Brasil.

1.3.3 Break

Break é um estilo de dança de rua criada por estadunidenses de origem afro-americana e latina na década de 1960 nos bairros pobres de Nova Iorque (EUA). Normalmente é dançada ao som de uma música classificada como sendo um hip hop ou música eletrônica. B.boy e b.girl são os nomes dados às pessoas que se dedicam ao break.

Alguns gestos e habilidades do break foram criados a partir da crítica à participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã. A pesquisadora Eliane Nunes Andrade afirma que:

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais etc. O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça

no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra. (*apud* PIMENTEL, 1998a, p.03)³²

Os principais representantes do break, no início do movimento, foram Mister Dynamite e James Brown – este último conhecido por suas canções e suas performances estéticas. Na década de sessenta, Brown era idolatrado, principalmente nos redutos negros e latinos das grandes metrópoles, e influenciava muitos jovens com sua dança, chamada *good foot* (pé bom).³³

Na realidade, o break inicia no bairro pobre do Bronx. A influência do *good foot* levou à criação, nesse distrito, de um passo chamado *top rocking*, que se utilizava de provocações inspiradas nos programas de TV para desafiar as gangues rivais utilizando-se da dança. Nessa mesma época, no bairro do Brooklyn registra-se o surgimento de dança semelhante, a *top roching*, utilizando passos diferentes, além da combinação de ataques e defesas simultâneas feitas por mais de um dançarino. Esta última foi chamada de *Brooklyn-rock* ou *up-rock*.

Notando que dança a desenvolvida no bairro do Bronx era menos chamativa que o *Brooklyn-rock*, alguns b.boys começam a experimentar novas concepções. Com isso o *top-rocking* rapidamente desceu para o chão criando-se o *floor-rock* (dança de chão) ou *foot work* (trabalhos dos pés). Esta consiste em se dançar o *top-rocking* em movimentos circulares de acordo com ritmo da música com as mãos e pés no chão ao mesmo tempo e, para concluir o movimento, paralisar-se repentinamente (*freeze*). A força, rapidez e ousadia do *foot work* rapidamente suplantou o cenário *Brooklyn-rock* (ZIBORDI, 2005).

³² Participantes do movimento hip hop e dançarino de break questionam essa versão. Frank Ejara afirma que: “Não é porque a dança é quebrada, é porque a música é quebrada. Não tem nada a ver com a Guerra do Vietnã. Quando falei com um cara da Zulu Nation sobre isso ele chorou de rir, até que parou e perguntou se era sério. Eu acreditava nessa história. É uma história bonita, social, mas isso não tem nada a ver, não aconteceu.” (*apud* ZIBORDI, 2005, p.23)

³³ No Brasil essa dança é chamada de soul, pois é o estilo de música que James Brown cantava.

Nas *Block Parties*³⁴, alguns participantes aguardavam o DJ Kool Herc começar a desenvolver os *breaks* (intervalos de compasso) e iniciavam as suas performances artísticas. Como essas festas aconteciam principalmente no Bronx, a dança predominante era o *top rocking* e depois o *foot work*. Herc costumava pegar o microfone e anunciava a performance dos b.boys. Dessa forma, toda a dança do Bronx e Brooklyn acabou sendo unificada sob o nome de b.boying.

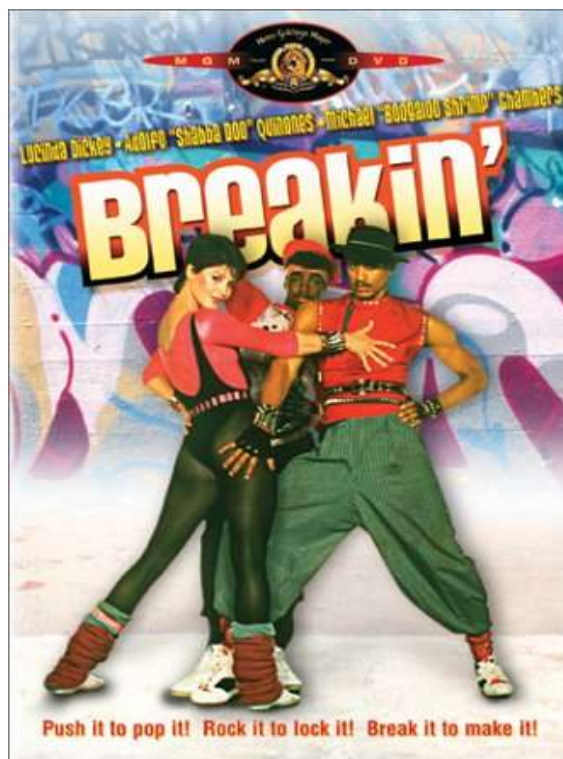
De qualquer modo, aquela dança de rua tornou-se algo além de simples arte, passando a ter um significado social: ela ajudava a manter os jovens longe da marginalidade, evitando mortes! Os sociólogos que analisaram o movimento concordam: quando os jovens do Hip-Hop se reúnem para ver quem dança, desenha, compõe, canta melhor, ou é o DJ mais habilidoso, vemos o coração do movimento, pois essa competição é algo positivo ao incentivar uma atitude constante de criação e de invenção a partir de recursos bastante limitados. (PIMENTEL, 1998a, p.08-9)

Nesse contexto, Afrika Bambaataa convence as gangues da época a usarem o break para disputar território, isto é, o grupo que se destacasse mais seria aqueles que comandariam o espaço.

Os coletivos ou organizações criadas pelos grupos de break são denominados de *crew*, que em inglês significa equipe ou simplesmente grupo. Ao longo dos anos, toda organização ligada ao movimento hip hop passou a ser chamada de *crew* (no Brasil, posse).

Após essa fase inicial, a dança break conquistou espaço e hoje encontra-se presente em filmes, novelas, seriados, comerciais, etc. Como exemplo podemos citar os filmes *Breakin*, *Street Dance*, *Wild Style*, *Flashdance* e *Beat Street*.

³⁴ “No Brasil tentam associar o movimento *hip hop* a um movimento de esquerda, ou de uma luta política que só aconteceu com o passar do tempo, porque no começo, era uma festa, *block party*.” (Frank Ejara apud ZIBORDI, 2005, p.23) (grifos do autor)



Capa do filme Breakin (1984)

1.3.4 Graffiti³⁵

Graffiti é a manifestação visual do movimento hip hop, isto é, o desenvolvimento de desenhos, apelidos ou mensagens sobre qualquer assunto, feito com spray, rolinho ou pincel em muros e paredes das grandes cidades.

A palavra graffiti é de origem italiana e significa "escritas feitas com carvão". Os antigos romanos tinham o costume de escrever manifestações de protesto com carvão nas paredes de suas construções. Tratavam-se de palavras proféticas, ordens comuns e outras formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos.

³⁵ Os participantes do movimento grafam dessa maneira essa palavra.

Em meados do século XX, mais precisamente nos anos sessenta, a partir do movimento de Contra Cultura, quando os muros de Paris foram suporte para inscrições de caráter poético-político, a prática do graffiti espalhou-se para diversas regiões do mundo, desenvolvendo diferentes tipos e estilos, que vão do simples rabisco ou de *tags* (assinaturas) repetidas, como uma espécie de demarcação de território, até grandes murais executados em espaços especialmente designados para tal, ganhando *status* de verdadeiras obras de arte.

O grafite aparece inicialmente como uma *tag* ou assinatura que os jovens colocavam em espaços de grande circulação muros, paradas de trens e estações do metrô de Nova - Iorque. Em seus primórdios a *tag* funcionava por meio de dois mecanismos aparentemente simples: o primeiro está associado à criação de um apelido que empresta ao indivíduo uma máscara para suas futuras intervenções no espaço público. O apelido funciona como um pseudônimo e referencia geralmente alguma característica física do indivíduo ou indica a região de origem do grafite. (SOUSA, 2009, p.98)

Dentro do movimento hip hop, no final da década de 1960, jovens do Bronx estabeleceram esta forma de arte usando tinta spray. Nesse momento, o novaiorquino Taki 183 destacou-se ao transformar os muros dos bairros pobres em “galerias de artes” com suas *tags*:

Além da música e da dança, havia também a arte de desenhar e escrever em muros, paredes e qualquer espaço vazio da cidade. O grafite surgiu inicialmente como tag (assinatura). Em meados da década de 60, os jovens dos guetos, também de Nova York, começaram a “pichar” as paredes com seus nomes. (PIMENTEL, 1998a, p.09)³⁶

³⁶ Alexandre Barbosa Pereira (2010, p.143) analisa as “marcas” da cidade de São Paulo e destaca diferença significativa entre a grafia pichação e “pixação”: “Adoto aqui a grafia da palavra pixação, com ‘x’, e não com ‘ch’, conforme rege a ortografia oficial, para respeitar o modo como os pixadores escrevem o termo que designa sua prática. Esse modo particular de grafar é apontado por alguns pixadores como uma maneira de diferenciar-se do sentido comum atribuído à norma culta da língua: pichação. ‘Pixar’ seria diferente de “pichar”, pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano.” (PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Lua Nova*, São Paulo, nº 70, 143-162, 2010.)

Portanto, a rua passou a ser o cenário perfeito para as pessoas manifestarem sua arte e muitas academias e escolas de arte começaram a se interessar por essas novas linguagens.

Dentre os grafiteiros, talvez o mais célebre seja Jean-Michel Basquiat, que, no final dos anos 1970, despertou a atenção da imprensa nova-iorquina, sobretudo pelas mensagens poéticas que deixava nas paredes dos prédios abandonados de Manhattan. Posteriormente Basquiat ganhou o rótulo de neo-expressionista e foi reconhecido como um dos mais significativos artistas do final do século XX.³⁷

Dito isso, podemos concluir este capítulo afirmando que o hip hop é um movimento cultural caracterizado por estruturas, lógicas internas e linguagens próprias, isto é, pelos seus quatro elementos essenciais clássicos – DJ, MC, Break e Graffiti, acrescido do quinto elemento, o Conhecimento, que como vimos, perpassa todos os outros elementos.

Rapidamente, o hip hop espalhou-se para todo o mundo e hoje influencia muitos jovens, principalmente aqueles em condição socioeconômica precária e moradores das grandes metrópoles. Tricia Rose (1997), afirma que o hip hop é “um estilo que ninguém segura”:

Talvez, o desenvolvimento de um *estilo que ninguém segura*, um estilo que não pode ser facilmente compreendido ou apagado e por intermédio de cuja reflexão se criam narrativas contradominantes e contra um inimigo móvel e transformador seja um dos meio eficazes para ao mesmo tempo fortificar comunidades de resistência e reservar o direito a um prazer comum. (p.212)
[grifos da autora]

³⁷ No Brasil, os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, “Os Gêmeos” alcançaram significativo espaço na grande mídia. Ver: CYPRIANO, Fábio. Os Gêmeos – dupla cria “cosmético da pobreza”. *Folha de São Paulo*, 16 de novembro de 2009; BALLOUSSIER. Anna Virginia. Caiu na rede é piche. *Revista Rolling Stone*. 03 de novembro de 2009.

Portanto, o hip hop tem data de nascimento, pais fundadores, elementos fundamentais, organizações quem publicizam as reivindicações do movimento e é um estilo que ninguém segura. Dessa forma, não cabe a acusação que o hip hop seria uma manifestação popular sem estrutura, lógica interna e linguagem. Muito ao contrário, como procuramos mostrar, as suas características se consolidaram e influenciam diversas manifestações culturais, até mesmo aquelas que se situam no Monte Olímpio da alta cultura.

Mas como esse movimento desenvolveu-se no Brasil? O hip hop foi reproduzido nos mesmos moldes estadunidenses na Terra de Vera Cruz? Os elementos elaborados por Afrika Bambaataa foram mantidos? As particularidades da sociedade brasileira influenciaram o hip hop desenvolvido por aqui? Essas e outras questões serão discutidas no próximo capítulo.

2. O HIP HOP NO BRASIL

Seja no ritmo das ruas de Nova Iorque, onde o hip hop se originou, seja nas periferias das grandes cidades brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro, cada vez mais esse movimento se afirma na esfera urbana.

[Danilo Santos de Miranda, 2009, p.05]

Uma das letras do grupo Racionais MC's, principal grupo de rap do Brasil, assevera que “periferia é periferia em qualquer lugar”³⁸. Em outras palavras, se as periferias das cidades brasileiras assemelham-se aos bairros pobres de Nova Iorque, um movimento cultural formado nos Estados Unidos poderia se desenvolver plenamente no nosso país, respeitando, logicamente, as particularidades da Terra de Vera Cruz.

O Hip-Hop não custou a chegar ao Brasil. Em 1982, a juventude da periferia já dançava o break e ouvia os primeiros raps. Isso porque desde os anos 70, na periferia das grandes cidades do país, eram comuns os bailes black, com muito soul e funk. O rap apenas deu continuidade a essa trilha. (PIMENTEL, 1998a, p.14)

Milton Sales, produtor musical e responsável pela formação dos Racionais MC's, realça o aspecto híbrido:

O rap não é propriedade dos americanos. Tanto a música dos Estados Unidos quanto a do Brasil são a soma de várias coisas do mundo. Você pode falar que ele é pan-africano, porque ele é uma fusão, que vem do reggae, que nasceu com os caras tocando na Jamaica e que ouviam rhythm'n'blues de Miami. O som começou a se fundir, veio o ska, o rocksteady, depois o reggae. O scratch, por exemplo, surgiu antes na Jamaica. (...) O rap é importante pra gente e para o mundo porque não é de ninguém, é uma mistura com as batidas que vêm da

³⁸ Música: “Periferia é Periferia (Em Qualquer Lugar)”, do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997). As músicas nacionais citadas encontram-se no final deste trabalho (anexo).

África, que os americanos começaram, inspirados nos jamaicanos, mas não é americano. É do mundo. (*apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.133-4)³⁹

Dessa forma, antes de discutir a trajetória do hip hop no Brasil, cabe apresentar algumas reflexões sobre o advento da globalização e a mundialização da cultura, pois como ressalta o sociólogo Octavio Ianni (1995):

A descoberta de que a terra se tornou mundo, de que o globo não é mais apenas uma figura astronômica, e sim o território no qual todos se encontram relacionados e atrelados, diferenciados e antagônicos – essa descoberta surpreende, encanta e atemoriza. Trata-se de uma ruptura drástica nos modos de ser, sentir, agir, pensar e fabular. Um evento heurístico de amplas proporções, abalando não só as convicções, mas também as visões do mundo. (p.13)

2.1. Globalização e suas consequências

No mundo globalizado, a cultura deixa de ser um campo de batalha político-ideológico do sistema mundial, isto é, se transforma em cenário que as produções simbólicas, antes atreladas à adjetivação de culturas nacionais, tornem-se manifestações segmentadas e fragmentadas: cultura negra, cultura indígena, cultura islâmica, cultura jovem, etc. Dessa forma, mobiliza-se um conjunto de identificações que passam pela etnia, religião, gênero, faixa etária, etc., em detrimento de um ideal de unidade antes oferecido pela cultura nacional (GUIMARÃES, 2007).

Uma consequência desse processo, é que as culturas nacionais se transformam em locais/globais, já que podem ser conhecidas e compartilhadas a partir de qualquer lugar do mundo devido aos avanços dos meios de comunicação, em especial a internet. Dessa maneira, as culturas

³⁹ Sobre esse aspecto, Afrika Bambaataa afirma que: “A primeira coisa que o mundo tem que entender é que foi o mundo que deu o rap aos Estados Unidos, porque os Estados Unidos são um caldeirão de misturas raciais” (*apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.129)

passam a se relacionar umas com as outras, do centro para a periferia, mas também da periferia para o centro.⁴⁰ No entanto, como destaca o sociólogo Renato Ortiz (1994), “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade” (p.31).⁴¹

Sobre esse ponto, Ianni (1992) menciona que,

No âmbito da sociedade global, as sociedades tribais, regionais e nacionais, suas culturas, línguas e dialetos, religiões e seitas, tradições e utopias, não se dissolvem, mas recriam-se, a despeito dos processos avassaladores, que parecem destruir tudo, as formas sociais passadas permanecem e afirmam-se por dentro da sociedade global. Em alguma escala, todas se transformam, revelando originalidade, dinamismo, congruência interna, capacidade de intercâmbio. (p.77)

Na mesma esteira, o sociólogo Antony Giddens (2002) ressalta que quanto mais a tradição perde o seu domínio, e quanto mais a vida diária é reconstituída em termos do jogo dialético entre o local e o global, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções.

Uma outra consequência do advento da globalização é o abalo das identidades. Stuart Hall (2002) sugere que quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicas, e parecem flutuar livremente. “Somos confrontados por

⁴⁰ Maria Eduarda Araújo Guimarães (2007) argumenta que “esse movimento talvez seja o traço mais surpreendente do processo de globalização. A presença das culturas centrais nos países colonizados e periféricos é uma realidade desde o século XVI, mas a presença das culturas periféricas, sejam elas produzidas em países periféricos ou nas periferias dos países centrais, é uma realidade mais recente: o reggae da Jamaica ouvido em Londres, o rap negro ouvido em Paris, o cinema indiano em Nova York invertem o sentido da difusão da cultura, antes majoritariamente dirigido do centro para a periferia” (p.171). Ver também da mesma autora: *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Campinas: IFCH – Unicamp, 1998.

⁴¹ Ver: ORTIZ, Renato. *Mundialização da cultura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1996.

uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha” (p.75).

A construção das identidades com suas múltiplas possibilidades decorre, principalmente, da reflexividade da vida social que consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informações renovadas sobre essas próprias práticas⁴². Alterando-se constitutivamente seu caráter, passa, necessariamente, pela forma como os indivíduos criam os seus estilos de vida e, a partir destes, suas identidades (GIDDENS, 1991).⁴³

No entanto, a necessidade de se criar múltiplos papéis identitários gera nos indivíduos uma tensão entre as escolhas, de modo que muitas vezes as identidades se sobrepõem e entram em conflito, especialmente com as tradicionais. Manuel Castells (1999), tratando do conflito nas escolhas das identidades no mundo globalizado, afirma que:

No que diz respeito aos atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) só prevalece(m) sobre as outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver múltiplas identidades. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social. (p.22)

Dessa forma, o hip hop poderia ser visto enquanto instrumento para a construção da identidade, especialmente dos mais jovens:

A desterritorialização das culturas faz com que, mesmo estando espacialmente separados, os jovens de vários lugares do mundo criem novas identificações. Um dos exemplos dessas novas identificações pode ser localizado no movimento *hip hop* como um todo e mais especificamente no *rap*. Os meios de comunicação, a

⁴² Ver: WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. 3ª edição. Brasília: Editora da UNB, 1994, vol 1.

⁴³ Estilo de vida seria o conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adota, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade (GIDDENS, 2002). Ver também BOURDIEU, 2008.

indústria fonográfica, a televisão a cabo e a internet, especialmente, tornaram-se os canais de “reunificação” das identidades culturais que se formam sem que o território da nação seja sua referência exclusiva. Com isso, outras identidades se sobrepõem de maneira cada vez mais contundente: a negra, a jovem, a excluída, a periférica. (GUIMARAES, 2007, p.176)

Destarte, ao criar um discurso em primeira pessoa, territorialmente localizado, mas cuja amplitude é global, os jovens marginalizados, segregados e excluídos das periferias de todo o mundo criam uma narrativa que possibilitaria a construção de uma identidade que os une a partir de sua realidade e não em uma idealização, como as referências à identidade nacional pretendiam construir. Esta ganha universalidade porque a própria condição social torna-se parte integrante dessa identidade.⁴⁴ “Dos bairros periféricos norte-americanos às favelas brasileiras, foi ganhando forma e conteúdo, com o ritmo e as sonoridades que emanam das pick-ups dos DJs e das letras contundentes dos MCs, a quebradiça e envolvente dança de b.boys e b.girls e os loquazes traços multicoloridos dos grafiteiros” (FAUSTINO, 2001, p.10).

Sobre esse ponto, Afrika Bambaataa, um dos ícones do movimento hip hop, afirma que:

O Bronx [bairro de Nova Iorque] é o lar do hip hop. Nós, que fizemos a música sair dali, não gostaríamos que a música morresse ali. E isso não aconteceu. Os Estados Unidos influenciaram o resto do mundo de uma maneira positiva e negativa. Hoje gosto muito mais do hip hop do Brasil do que do hip hop dos Estados Unidos, do mesmo jeito que gosto mais do hip hop de Paris, da Alemanha, da África do Sul ou da Ásia, porque são expressões verdadeiras. (*apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.126)

Portanto, o movimento hip hop pode ser considerado exemplo desse processo de globalização das culturas que tem como corolário a ideia de desterritorialização e a reunião

⁴⁴ “É verdade que o mundo de hoje apresenta-se como um campo fértil para que prevaleça o individualismo, o consumismo, a indiferença, o medo imobilizador. Entretanto, nesta mesma tensão entre conexão globalizada/sentimento de desconexão, também se geram novas demandas, motivações para a criatividade juvenil. Neste sentido, assim como existem elementos na sociabilidade contemporânea que impõem limitações à expressão dos jovens, é possível identificar também outra série de elementos que a impulsionam. Isto pode ser visto na proliferação dos chamados “projetos de arte e cultura” (NOVAES, 2006, p.15).

daquilo que está territorialmente separado através da comunicação. Para Micael Herschamann (1997), este seria um dos resultados mais visíveis da dinâmica cultural contemporânea: o fenômeno da fragmentação/pluralização que tem atingido não só o Brasil mas, de modo geral, a grande maioria dos países do Ocidente. Dessa forma, poder-se-ia afirmar que esse fenômeno é resultado, em parte, da dinâmica do processo de modernização desencadeado pelo capitalismo transnacional, característico da era da globalização e, em parte, da impossibilidade de realização das utopias modernas. Entretanto, esse cenário não parece implicar o “fim do social ou da política”, como afirmam as teses mais pessimistas, mas a construção de um novo contexto em que as diferenças e os processos de homogeneização se encontram em negociação permanente.⁴⁵

Pode-se dizer, então, que há entre os jovens da periferia/gueto/morro/favela do mundo um vivo interesse pelas informações veiculadas nas crônicas musicais, visuais e corporais dos hip hoppers.

2.2 No Brasil

No Brasil, o movimento hip hop surgiu na segunda metade da década de 1980. Dispersa e pouco registrada, a história dessa manifestação cultural, que compreende música, dança, poesia, artes plásticas e mobilização social, apenas começa a ser organizada em estudos que comportam

⁴⁵ “Muitos estudiosos analisam o hip hop como um dos fenômenos culturais gerado numa sociedade em transição, ou seja, as bases não seriam mais modernas nem industriais, buscando novas teorias para dar conta das condições econômicas e sociais que configuram as sociedades pós-moderno-industriais. Uns dos pressupostos, é que as dinâmicas contemporâneas teriam ‘superado’ as formas tradicionais de participação social e cultural, através de processos que tenderiam para mudanças significativas nas configurações identitárias, não mais atribuída, mas em comportamentos onde é possível pensar uma identidade mais aberta. Isso é decorrente do enfraquecimento das utopias coletivas, aonde as demandas de grupos específicos vão progressivamente tomando centralidade na sociedade” (MORAES NETO, 2011, p.05).

diversas áreas do conhecimento, como a sociologia, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, o jornalismo e as letras (ZENI, 2004).⁴⁶

Sobre a ascensão do hip hop no Brasil, o jornalista e pesquisador do tema, Oswaldo Faustino (2001), escreve que:

É ensurdecedor o brado que emana da goela do inferno – logo ali, em torno da grande cidade. Vem em ondas concêntricas e vai tomando as zonas centrais, as circunvizinhanças dos ricos condomínios, as universidades – um brado que fede, que arde, que sangra, que dói –, carregado de miséria, de fome, de desemprego, de desabrigo, de violência, de crueldade, de álcool, de drogas, de estampidos e de carências (de oportunidades, de educação, de saúde, de respeito, de direitos, de futuro) (...) um brado que sempre esteve lá, mas a sociedade jamais poupou seus esforços para torná-lo inaudível, imperceptível, impotente. Brado mudo, num país que tem o orgulho de se fazer de surdo (p.09)

Hermano Vianna (1988), em seu estudo sobre o funk carioca, assinala algumas pistas da história do hip hop no Brasil. Afirma que na mesma época em que os DJ's Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash realizavam as primeiras festas com 3 ou 4 mil pessoas em Nova Iorque, no Rio de Janeiro já ocorriam os bailes de música black para até 15 mil pagantes. Os primeiros bailes de *black music* ocorreram no início dos anos setenta, no extinto Astória, tradicional clube que ficava no bairro do Catumbi, Rio de Janeiro. Posteriormente, os eventos migraram para a Zona Norte da cidade (bairros de Rocha Miranda, Colégio e Guadalupe) e para a Zona Oeste (bairros de Realengo e Bangu), regiões que tinham clubes com capacidade para até 10 mil pessoas. Na Zona Sul, o clube Carioca, no Jardim Botânico, possibilitou que os moradores daquela região também curtissem *black music* (VIANNA, 1988).

Outros pesquisadores sobre o tema também registraram esse movimento black no Brasil da década de setenta.

⁴⁶ No Brasil, muitos estudos sobre o movimento hip hop foram desenvolvidos pelos departamentos de comunicação. Ver PIMENTEL, Spensy K. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo: Monografia apresentada na ECA-USP, 1997.

O movimento Black Rio promoveu o resgate da identidade negra brasileira nos anos 70, difundindo as idéias do black power nos bailes da época. O grupo de nome homônimo ao movimento também criou sons diferentes, adaptando batidas brasileiras ao funk e ao soul, e inspirou afro-brasileiros de outros estados do país, principalmente de São Paulo. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.130)⁴⁷

Destarte, a partir dos primeiros “Bailes da Pesada”, como eram chamadas muitas festas da *black music*, organizados pelo discotecário Ademir Lemos, a música black espalha-se para todo o Brasil, sobretudo para São Paulo, Brasília e Salvador.⁴⁸ “No Brasil, os chamados bailes black eram comuns desde os anos de 1970, animados por músicas soul e funk, principalmente em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Salvador e em Brasília. (ZENI, 2004, p.231)

A maioria dos rappers da atualidade foi influenciado por essa onda black que marcou o Brasil dos anos setenta e início dos oitenta. Com Rappin’ Hood⁴⁹, rapper paulista,

A paixão pela música vem do berço; com os tios aprendeu a gostar de samba, *soul* e *funk* que inspiravam o trombone quando ensaiava em casa, livre do repertório clássico da fanfarra da escola. Quando ouviu *rap* pela primeira vez, achou que era *funk* falado, e só mais tarde identificou ali a cadência da embolada que imperava aos domingos nos bares frequentados pelos vizinhos nordestinos na Vila Arapuá, a parte menos pobre da região de Heliópolis, onde fica a maior favela do Brasil. (AMARAL, 2005b, p.10)

Apesar dessa movimentação da cultura black na capital fluminense⁵⁰, a cidade de São Paulo é considerada o verdadeiro berço do hip hop no Brasil, isto é, na qual o movimento surgirá

⁴⁷ “Os grandes veículos de comunicação, como canais de televisão, revistas e jornais, que geralmente desdenham dos pequenos eventos culturais, aos poucos foram notando as hordas de jovens negros que coloridamente enfeitavam as noites da metrópole, na época da geração *black*. Temiam, à boca miúda, a penetração da ideologia dos Panteras Negras, que pregavam, entre outras coisas, a legitimidade do uso da violência contra as atitudes racistas” (AZEVEDO, SILVA, 1999, p.73).

⁴⁸ Os eventos da equipe Soul Grand Prix apresentavam a projeção de slides com cenas de filmes sobre os negros estadunidenses, além de fotos de negros famosos, músicos ou esportistas brasileiros ou estrangeiros. Ver: VIANNA, 1988; ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001.

⁴⁹ Nome artístico de Antônio Luiz Jr.

com força nos anos oitenta, dos tradicionais encontros na rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, de onde saíram muitos artistas reconhecidos como Thaíde⁵¹, DJ Hum⁵², Racionais MC's, Rappin' Hood, entre outros. Sobre essa particularidade, a psicanalista Maria Rita Kehl (1999) afirma que, possivelmente, a difusão do hip hop em São Paula possa estar associado a opressão e desigualdade existentes na capital paulista: “disto que nasceu na periferia de algumas cidades americanas como *rhythm and poetry* e se espalhou pelo Brasil, partindo de São Paulo, é claro: a mais opressiva das cidades brasileiras.” (p.95).

O pesquisador Rafael Lopes Sousa (2009) aponta aspecto semelhante àquele assinalado por Kehl:

Três fatores contribuíram decisivamente para o desenvolvimento dessa insubordinação na periferia da cidade de São Paulo. O primeiro está relacionado com a pouca oportunidade que os jovens, principalmente os jovens suburbanos, encontraram a partir da década de 1980, para integrarem-se no mercado de trabalho. O segundo fator está diretamente associado ao primeiro, ou seja, à medida que são distanciados do mundo do trabalho e das oportunidades que ele reserva, os jovens reagem e respondem, por exemplo, com um crescente desinteresse pelos estudos, – “estudar pra que se não há trabalho” (Pedro Chamusca do grupo de Break Jamaika Show) – e pela instituição escolar. Estabelecem, com esse posicionamento, uma relação pragmática com os estudos e com outras instâncias do conhecimento formal. Em outras palavras, a escola perde o *status* privilegiado de ser a principal fonte de conhecimento e oportunidades de emancipação para a vida dos jovens da periferia. Num terceiro plano, encontra-se o aumento da desconfiança dos pobres na imparcialidade e infalibilidade da Justiça. (p.82-3)

O desenvolvimento do hip hop em São Paulo e a sua diferença para a experiência desenvolvida no Estado do Rio de Janeiro, deixará marcas no movimento que podem ser notadas

⁵⁰ Na cidade do Rio de Janeiro e sua região metropolitana desenvolve-se o funk: “O baile funk é, principalmente, uma atividade suburbana. Existem alguns bailes realizados na Zona Sul, geralmente localizados perto de favelas e frequentados por uma juventude proveniente das camadas de baixa renda, em grande parte negra, exatamente como nos bailes suburbanos, e nunca de classe média. Os bailes da Zona Sul não se comparam, em tamanho e em empolgação, com os bailes dos subúrbios” (VIANNA, 1988, p.14).

⁵¹ Nome artístico de Altair Gonçalves.

⁵² Nome artístico de Humberto Martins.

até os dias atuais. Na cidade do Rio de Janeiro e sua região metropolitana desenvolve-se o funk. Essa maior exposição do mundo funk desencadeou uma rivalidade sem precedentes no meio black brasileiro. Em outras palavras, apesar da matriz comum, as duas principais cidades brasileiras seguiram doravante caminhos diferentes na produção, divulgação e comercialização de seus artistas filiados à tradição cultural do black power. Fiel aos ensinamentos de James Brown, a periferia de São Paulo optou por uma versão mais engajada e comprometida com o orgulho negro, mantendo relativo distanciamento dos meios de comunicação. Ao defender a “unificação das raças”, o funk carioca abriu mão do engajamento sócio-cultural e priorizou a via da negociação em suas intervenções públicas.⁵³

Uma explicação possível para essa dicotomia pode ser oferecida pelas características subjetivas de cada cidade: no Rio de Janeiro o *funk* abdicou do confronto sócio-cultural para assumir um caminho de negociação e aproximação com as instâncias regulatórias do espaço urbano e por isso a necessidade de exaltar a grandeza e a beleza da “Cidade Maravilhosa” sem explicitar nenhum tipo de “rancor social” que pudesse dificultar o entendimento entre as partes. Esse é o caso, por exemplo, do *rap* da felicidade que demonstra uma expectativa elevadamente otimista com a condição sociocultural do favelado: “eu só quero é ser feliz/ Andar tranquilamente/ Na favela onde eu nasci. É... / E poder me orgulhar/ E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. (Cidinho e Doca “Rap da Felicidade” do álbum “Pancadão do Caldeirão do Huck” de 2006). Em São Paulo, diferentemente, da pretendida harmonização social requerida pelo *funk* carioca, os *rappers* cantam e expõem as chagas sociais da cidade sem fazer nenhum tipo de concessão, pois sabem que vivem em um estado de guerra permanente que não foi inventado por eles, mas da qual são as maiores vítimas. Talvez por isso não se permitam ser otimistas e não se enxerguem felizes ou sorridentes, o que explica o tom quase sempre ameaçador – sobretudo para os que moram do outro lado da ponte – de suas intervenções: “Pode rir, ri, mas não desacredita não/ É só questão de tempo o fim do sofrimento/ Um brinde pros guerreiros/ Zé povinho eu lamento (...) Eu durmo pronto pra guerra/ E eu não era

⁵³ Vianna (1988) faz uma alerta sobre o hip hop no Rio de Janeiro: “Uma festa chamada Hip Hop já é algo inédito no Rio. Apesar de os bailes suburbanos serem dedicados a esse tipo de música, são poucas as pessoas que utilizam a palavra hip hop. Funk, funk pesado, balanço são os nomes mais populares. Também não se pode dizer que o mundo funk do Rio faça parte de uma cultura hip hop. As roupas dos dançarinos cariocas não têm nada a ver com o estilo b-boy. As danças também são muito diferentes. O break chegou a ser divulgado pelos meios de comunicação de massa brasileiros, incluindo concurso de break em programas de televisão como os do Chacrinha ou do Silvio Santos, mas nunca se tornou popular nos bailes” (p.34).

assim/ Eu tenho ódio/ E sei que é mal pra mim. (RACIONAIS MC's, "Vida Loka parte II", do álbum "Vida Loka" de 2001) (SOUSA, 2009, p.167-8)

Durante a década de oitenta, as equipes de bailes mais famosas na capital paulista foram: Chic Show⁵⁴, Zimbabwe, Kaskata's, Black Mad e Transa Negra⁵⁵. Para os pioneiros do movimento hip hop, tais espaços de sociabilidade, os bailes realizados por essas equipes, foram importantes transmissores das suas principais referências musicais, especialmente dos gêneros do soul e funk. Além das atrações musicais, os bailes favoreceram o acesso às informações da dança break exibidos nos telões durante os eventos (MORAES NETO, 2011).

A Chic Show, pioneira na construção de um perfil empresarial, formou-se no final dos anos 60 como uma pequena equipe de baile sem fins comerciais (1967), mas atua no mercado da *black music* desde o início dos anos 70. A Black Mad se formaria em 1975, a Zimbabwe em 1975 e a Kaskatas em 1981. No final dos anos 80/90 estas equipes, uma vez consolidadas no mercado, ampliaram sua participação no campo do gerenciamento da cultura black juvenil. Passaram a ter papel decisivo na produção, distribuição e divulgação do rap paulistano, tornando-se os pilares do mercado fonográfico alternativo através do qual o rap iria se estruturar. (SILVA, 1998, p.73)

Portanto, ao contrário do que muitas pessoas podem pensar, o hip hop não chegou ao Brasil por meio do rap, mas pela *break dance* realizadas nos bailes organizadas pelas equipes de som. Na capital do Estado mais rico da federação, os frequentadores dos bailes passaram a ocupar as praças públicas que serviram de palco para encontros e apresentações das equipes de break,

⁵⁴ "A Chic Show, pioneira na construção de um perfil empresarial, formou-se no final dos anos 60 como uma pequena equipe de baile sem fins comerciais (1967), mas atua no mercado da *black music* desde o início dos anos 70. A Black Mad se formaria em 1975, a Zimbabwe em 1975 e a Kaskatas em 1981. No final dos anos 80/90 estas equipes, uma vez consolidadas no mercado, ampliaram sua participação no campo do gerenciamento da cultura black juvenil. Passaram a ter papel decisivo na produção, distribuição e divulgação do rap paulistano, tornando-se os pilares do mercado fonográfico alternativo através do qual o rap iria se estruturar" (SILVA, 1998, p.73).

⁵⁵ "As equipes de som eletrônicas como Chic, Zimbabwe e Black Mad que animavam os bailes *blacks* dos anos 70 cresceram, algumas se tornaram pequenas gravadoras musicais, sendo fundamentais para a formação do público consumidor do *rap*. Já capitalizadas, passaram a tornar viáveis os primeiros discos do gênero, gravando, entre outras, Racionais, DMN e Lady Rap e os grupos de samba paulista como Cravo e Canela, Sem Compromisso, Negritude Junior" (AZEVEDO, SILVA, 1999, p.73).

que foram progressivamente se formando. Espaços centrais da capital como a rua 24 de Maio foram estratégicos para as apresentações, pois favoreciam o acesso entre os praticantes (muitos deles *office-boys* que aproveitavam o horário do almoço), mas também pela proximidade com lojas que vendiam luvas e lantejoulas, acessórios usados para a prática do break. Com isso, o centro da capital paulista, especialmente as praças, foram os primeiros espaços de sociabilidade entre os que iniciavam as práticas em torno dos elementos da cultura hip hop.

O break começou a ser praticado na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal, no Centro de São Paulo. O som saía de um box ou de pick-ups, ou por meio do beat box. Os primeiros breakers brasileiros também dançavam ao som improvisado de uma ou de várias latas, dando origem à expressão “bater a latinha”. Vários jovens que passavam pelo Centro da cidade identificavam-se e, pouco a pouco, equipes de break surgiam. Elas eram formadas em sua maioria por office-boys e chamadas erroneamente de gangues – em alusão às gangues norte-americanas, apesar de não praticarem a violência como nos Estados Unidos. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.48-9)

O b.boy Nelson Triunfo foi um dos primeiros a dançar break nas ruas de São Paulo. Vindo de Triunfo, Pernambuco, Nelsão, como é conhecido, criou a companhia de dança de rua, a *Funk & Cia.*⁵⁶ “Dentro do contexto da break dance nacional, a experiência do Funk & Cia. foi fundamental para a formação das primeiras equipes e da difusão do movimento hip hop” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.50).⁵⁷

No entanto, a informação era escassa para os adeptos do break e muito menor para aqueles que não entendiam aquela dança. Dessa forma, muitos b.boys eram perseguidos pelos

⁵⁶ O grupo de dança *Funk & Cia* foi formado por Nelson Triunfo e alguns amigos no final da década de 1970 para se apresentar em bailes e salões de festas. Na virada dos anos 80, influenciado pelas novidades dos videoclipes, o grupo promoveu uma guinada no estilo e passou apresentar-se nas escadarias do Teatro Municipal e posteriormente nas confluências da Rua 24 de Maio e Dom José de Barros no centro de São Paulo.

⁵⁷ “A princípio, no início dos anos 80, os *hip hoppers* conheceram o *break*, e dançavam nas pistas dos salões de baile, até chegarem às ruas da capital, no pioneirismo de Nelson Triunfo – a quem costumamos nos referir como o ‘guru’ do hip hop. O grafite chegou quase simultaneamente ao *break* – e as revistas importadas auxiliaram nessas novas descobertas. Essas revistas eram adquiridas nas lojas da Galeria 24 de Maio – um espaço tradicionalíssimo de recreação, compras e encontros da juventude negra paulistana, localizado no Centro de São Paulo. Esse espaço é composto por um conjunto de várias lojas de discos, roupas e salões de cabeleireiros” (ANDRADE, 1999, p.88).

policiais, que, incentivados por comerciantes das lojas do Centro da cidade, procuravam inibir suas apresentações. Esses agentes de segurança alegavam que a aglomeração formada em torno dos breakers facilitava o aumento do número de furtos.

Esses obstáculos só irão diminuir à medida que chegavam ao Brasil videoclipes⁵⁸ de Michael Jackson, como *Thriller*, *Billie Jean* e *Beat It*, e filmes como *Flashdance*. Com isso, o break torna-se moda e passa a atingir um público maior. “A dança passou a fazer parte de aulas de academias de ginástica da classe média, fez a música utilizada para dançar break emergir como sucesso no mercado fonográfico, nas rádios e em programas de televisão” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.50).

Muitos MC’s/rappers vieram dos grupos de break. É o caso de Thaíde, que, em 1984 e 1985, dançava no grupo *Back Spin*, quando conheceu o DJ Hum. Juntos, formariam a dupla Thaíde e DJ Hum, um dos primeiros grupos de rap brasileiro.

Nascido em Sobradinho, cidade periférica de Brasília, a entrada de GOG⁵⁹ no hip hop é parecida como a de muitos veteranos do movimento. “Começou dançando soul até que a televisão e o cinema, por meio de filmes com *Breakdance* e *Beat Street*, trouxeram o *break*” (CHIAVICATTI, 2005, p.09).

Rappin’ Hood também conheceu o hip hop através do break:

Foi dançando como aqueles meninos que duas décadas atrás Antônio Luiz Júnior [o Rappin’ Hood] estreou no palco do Real Danças de Cambuci, aos 14 anos de idade. Já tinha carteira assinada e a responsa [responsabilidade] de levar para casa o salário mínimo de office boy, emprego que manteve por seis anos

⁵⁸ “A invenção e popularização do videoclipe, na segunda metade do século XX contribuiu para o fortalecimento dessa nova conformação social. O videoclipe alargou os horizontes e ampliou as possibilidades de atuação dos jovens no cenário urbano e, num mesmo movimento, internacionalizou as suas reivindicações. As bases históricas da cultura *hip hop*, o desdobramento e a repercussão que cada um de seus elementos (o *rap*, o *break* e o *grafite*) alcançou junto aos jovens de todas as sociedades ocidentais passaram, então, pelo uso que eles fizeram dessa nova técnica de comunicação visual” (SOUSA, 2009, p.02-3).

⁵⁹ Nome do rapper Genival Oliveira Gonçalves.

enquanto “batia lata” e corria da polícia nos lendários encontros do hip hop na estação de metrô São Bento, no centro de São Paulo. (AMARAL, 2005b, p.10)

Concomitantemente ao desenvolvimento do break, o rap surgiria como canto improvisado para acompanhar as manobras corporais do b.boys. Os MC’s/ rappers cantavam na rua, improvisando ao som de latas, palmas e *beat box* (imitação das batidas eletrônicas feitas com a boca).⁶⁰ Na realidade, como alguns rappers não dançavam break e queriam conquistar um espaço próprio para desenvolver sua música, a geografia do movimento foi se modificando. Dessa forma, os adeptos do rap deixaram a estação de metrô São Bento e deslocaram-se para o Clube do Rap. Outros MC’s se instalaram na Praça Roosevelt, região no Centro de São Paulo.⁶¹

No começo, por se tratar de um canto falado, feito de improviso nas rodas de break, o rap era chamado, no Brasil, de “tagarela”. Como não havia muita preocupação com o conteúdo contestatório ou de protesto nas letras, “proliferou um tipo de rap inocente, descontraído e brincalhão, que mais tarde viria a ser conhecido como ‘rap estorinha’, designação que traz certo desprezo pelo antigo estilo.” (ZENI, 2004, p.231).

A música rap foi progressivamente despertando o interesse entre os b.boys e b.girls que frequentavam as praças ainda nos anos oitenta. Adaptando as dificuldades com o idioma, sem entender completamente as letras das canções, interagiam com a rima. O rap passa a atrair a atenção e servir de referência musical estrangeira para jovens negros locais se expressarem. Por causa disso, o rap e os primeiros rappers passam a ser denominados, “tagarela”. Essa preferência pelo rap surge das músicas que esses jovens ouviam, dos cantos e passos de dança que realizavam. Foram surgindo os primeiros versos das poesias que eram colocadas no papel e recebiam ritmo. Vai surgindo assim o rap nacional. (MORAES NETO, 2011, p.08-10)

⁶⁰ O termo *beat box* (caixa de batida) refere-se a percussão vocal do hip hop. Consiste na arte de reproduzir sons de bateria com a voz, boca e cavidade nasal. Também envolve o canto, imitação vocal de efeitos de DJ’s, simulação de cornetas, cordas e outros instrumentos musicais, além de outros efeitos sonoros.

⁶¹ “O Largo São Bento, na Estação do Metrô, era o lugar onde se reuniam as pessoas envolvidas nesse fazer artístico urbano e para lá se ia dançar e cantar. Nesse lugar os participantes do movimento, incipiente ainda, puderam dar outros significados ao local, nos encontros realizados, inicialmente, domingos à tarde” (AZEVEDO, SILVA, 1999, p.79).

Ou seja, “em meados dos anos 80, chegou o ‘tagarela’ – sim o rap não era rap, era um ritmo engraçado, rápido e divertido que de imediato fora apelidado por tagarela” (ANDRADE, 1999, p.88). Como exemplo de “rap tagarela” pode-se citar a música “Nomes de Meninas” do rapper Pepeu:



Fiquei sabendo, tem um tal de Pepeu / Que canta rap bem melhor do que eu / Em matéria de combate, vamos combater / Agora espero só você aparecer / Estou pintando, estou chegando agora / Se a guerra não termina juro que não vou embora / Só quero ver se você não desafina / Me levando no rap quatro nomes de meninas / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Acabei de lhe dar quatro nomes de meninas / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Acabei de lhe dar quatro nomes de meninas / Agora continuo nesse som que vou levar / É de dar água na boca de vontade de dançar / Um, dois, três, quatro, cinco mil / É jogada ensaiada, tudo coisa de rotina / Se você não tá ligado, por favor desbaratina / Me dê sua resposta ou saia de fina / Se não souber levar oito nomes de meninas / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Marcela, Ivete, Rosa e Regina / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Marcela, Ivete, Rosa e Regina / Muito bem, você até que não é mal / Esse rap em conjunto tá ficando legal / Só tem alguma coisa que preciso entender / De onde, de que lado, você veio aparecer? / Sem deixar vestígio, endereço, telefone / Se não falha a memória, já não sei qual o seu nome / Meu nome é Peu, sou Pepeu para você / Sempre estive ao seu lado, só você que não me vê / Se somos um, eu só quero saber / Se me acompanha no rap que agora vou fazer / (...) / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Acabei de lhe dar quatro nomes de meninas / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Acabei de lhe dar quatro nomes de meninas / Só quero ver se você não desafina / Me levando no rap quatro nomes de meninas / Quatro é muito fácil, vou mudar a sua sina / Quero ver você levar oito nomes de meninas / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Marcela, Ivete, Rosa e Regina / Rute, Carolina, Bete, Josefina / Marcela, Ivete, Rosa e Regina⁶²


Os primeiros discos de rap brasileiro começaram a ser gravados no final da década oitenta. Em sua maioria, eram coletâneas em que figuravam vários grupos, de estilos diversos. Entre essas coletâneas, destacam-se *Ousadia do rap*, *O som das ruas*, *Situação rap*, *Consciência black* e *Hip Hop – Cultura de rua*. Nesta última, havia duas músicas de Thaíde e DJ Hum:

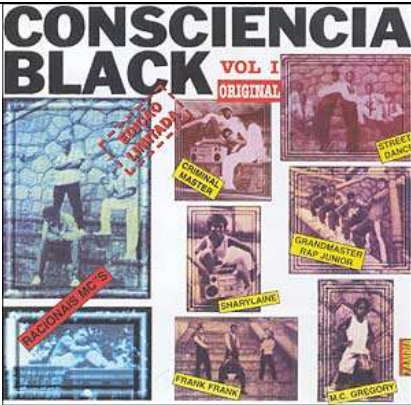
⁶² Outra música classificada como “rap tagarela” que alcançou grande repercussão foi “Melô Da Lagartixa” de Ndee Rap. Refrão: “E a lagartixa na parede /A lagartixa, a lagartixa /A lagartixa na parede /A lagartixa, a lagartixa /A lagartixa na parede /A lagartixa, a lagartixa /A lagartixa na parede /A lagartixa, a lagartixa /A lagartixa na parede /A lagartixa, a lagartixa /A lagartixa”.

“Corpo fechado” e “Homens da lei”. “As duas composições, em que o rapper fala mal da polícia e chama a atenção para a lei do cão em que vivem os habitantes de São Paulo, são consideradas pioneiras do chamado rap ‘consciente’ e de ‘atitude’” (ZENI, 2004, p.231).

Primeiras coletâneas de rap nacional

 <p>Álbum <i>A ousadia do rap</i> (1987)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Hey DJ (De Repent) 2. Cerveja (Mister Théo) 3. Musicar (Eletro Rock) 4. Baby (B Force) 5. Pick Up The Mix (Zy DJ e DJ Cuca) 6. Virada à Paulista (Kaka House) 7. New Time (Zy DJ & DJ Cuca)
 <p>Álbum <i>O som das ruas</i> (1988)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Rap Da Abolição (Os Metralhas) 2. Sem Querer (Catito) 3. Melô Da Lagartixa (Ndee Rap) 4. Melô Da Chic (Mister) 5. Rap Love (De Repent) 6. Rap De Arromba (Ndee Rap) 7. Foi Bom (Sampa Crew) 8. Pega Ladrão (De Repent) 9. Check My Mix (Check My Machine) (Dj Cuca) 10. Rap No Francês (Dee Mau)

 <p>Álbum <i>Hip-Hop – Cultura de rua</i> (1988)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Corpo Fechado (Thaíde & DJ Hum) 2. Código 13 (Código 13) 3. Centro da Cidade (Mc Jack) 4. O Credo (O Credo) 5. Deus, a Visão Cega (O Credo) 6. Homens da Lei (Thaíde & DJ Hum) 7. Gritos do Silêncio (Código 13) 8. Calafrio (MC Jack)
---	--

 <p>Álbum <i>Consciência Black, vol. 1</i> (1988/1989)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Absoluto (Street Dance) 2. Nossos Dias (Sharon Line) 3. Pobreza (Criminal Master) 4. Loucos e Loucas (Frank Frank) 5. Pânico na Zona Sul (Racionais MC's) 6. Minha Musa (Grand Master Rap Jr.) 7. Changeman Neguinha (MC Gregory) 8. Tempos Difíceis (Racionais MC's)
--	---

Com os discos dos Racionais MC's *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002) o hip hop brasileiro, com destaque para o rap, atingiu o seu melhor momento.⁶³

⁶³ “No início dos anos 90 eclode na metrópole paulistana um movimento social denominado *hip hop*, em que o rap é a figura central. Jovens de várias zonas da Região Metropolitana articulavam-se para inaugurar um período de criação em que uma arte juvenil transformava-se em prática política. Era a juventude negra que, influenciada por sua ancestralidade, soube dar continuidade a formas simbólicas de resistência. Soube apropriar-se dos recursos advindos de várias culturas negras (como a música), transformando essa modalidade artística em um discurso elaborado e consistente. Foi capaz de reivindicar direitos sociais, apontar as dificuldades da vida na pobreza, condenar as práticas de discriminação étnica e, principalmente, arrebatou a “massa” – esse foi e continua sendo o maior mérito da mobilização dos hip hopper” (ANDRADE, 1999, p.09).

Ainda que o rap tenha hoje grande alcance na periferia, ele realmente se destacou como um gênero musical popular depois do lançamento independente do CD dos Racionais MC's, *Sobrevivendo no inferno*, em 1997. O disco, produzido pelo selo desse grupo, Cosa Nostra, vendeu mais de 1 milhão de cópias, segundo Mano Brown. “Os Racionais conseguiram estourar não porque uma gravadora acreditou no nosso trabalho. Tivemos de lançá-lo por um selo independente. Esse foi o caminho. Somente nós apostávamos no nosso trabalho”, explica. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.34)⁶⁴

Depois disso, alguns acontecimentos marcaram um período de crise, com destaque para o assassinato do rapper Sabotage⁶⁵ em janeiro de 2003 e o homicídio de um jovem que assistia um show dos Racionais MC's na cidade de Bauru, interior do Estado de São Paulo, em janeiro de 2005.

Na madrugada do dia 23 de janeiro deste ano [2005], em *show* na cidade de Bauru, o grupo Racionais MCs assistiu ao assassinato de um fã no meio da platéia. O corpo foi carregado pela multidão até o palco, aos pés de Mano Brown, que comandou uma oração para acalmar o público. Ali, os integrantes do grupo mais famoso do *rap* brasileiro sentiram que era hora de parar, pensar, unir, reunir todo mundo. Para onde o rap está indo? (VIANA, 2005, p.07)

Nos últimos anos, o hip hop brasileiro passa por transformações significativas. Uma nova geração liderada por jovens rappers como Emicida⁶⁶, Projota⁶⁷, Rashid⁶⁸, Flora Matos e veteranos como Criolo⁶⁹ e Max B.O.⁷⁰ imprime novos ritmos e cores para o movimento. Mas

⁶⁴ “Mesmo estruturado, o mercado fonográfico rapper teve um período crítico depois de 1994. O principal meio impresso de divulgação do hip hop nacional, a revista *Pode Crê!*, foi extinto naquele ano. A produção voltou a crescer com o disco *Sobrevivendo no inferno*, mas o que ficou conhecido como ‘o fenômeno Racionais’, por conta da vendagem inesperada do CD do grupo, demorou para transpor a barreira do gueto. As músicas do disco só chegaram aos meios radiofônicos comerciais seis meses depois do lançamento do CD. Durante esse período, o álbum foi divulgado pelas rádios comunitárias” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.36).

⁶⁵ Nome artístico de Mauro Mateus dos Santos. Rapper brasileiro, considerado um dos nomes mais promissores do rap nacional. Sabotage iniciou sua carreira após ser descoberto pelos Racionais MC's e Rappin' Hood. Participou dos filmes *Carandiru* (2003) e *O Invasor* (2001). Lançou em 2001 o álbum *Rap é Compromisso!* No entanto, seu envolvimento com o tráfico de drogas abreviou sua vida, tendo sido assassinado em 24 de janeiro de 2003 (AMARAL, 2005c).

⁶⁶ Nome artístico de Leandro Roque de Oliveira.

⁶⁷ Nome artístico de José Tiago Sabino Pereira.

⁶⁸ Nome artístico de Michel Dias Costa.

⁶⁹ Nome artístico de Kleber Cavalcante Gomes.

como essa discussão foge do foco do presente trabalho, passemos a analisar outros pontos do desenvolvimento do hip hop no Brasil.

2.3 O arranjo do hip hop paulista

Num momento posterior aos encontros realizados no centro da capital paulista no final dos anos oitenta, aconteceram as articulações em torno das posses. As posses constituem-se, a exemplo dos *crews* nos Estados Unidos, coletivos de reivindicação e organização do movimento hip hop. As posses atuam em torno de atividades artístico-sociais e tem como principal objetivo fortalecer a militância do movimento hip hop nos bairros das periferias. Em São Paulo, as atuações desses coletivos aconteceram e acontecem, por exemplo, na organização de eventos em escolas públicas, realizando oficinas sobre os cinco elementos do hip hop e debates sobre temáticas como as cotas nas universidades, discriminação racial e de gênero.

Em São Paulo, um dos primeiros projetos foi o Sindicato Negro que desenvolvia atividades em favor das comunidades. Depois do primeiro período de repressão a esta cultura – pois no início o rap era visto como marginalizado e criminalizado nas ruas de São Paulo – o poder público e algumas ONGs começaram a despertar para este acontecimento, formando parcerias e elaborando projetos que visavam desde incentivos à pintura de muros com graffiti à utilização dos elementos do hip-hop como ferramentas de ensino nas escolas municipais, colaborando, inclusive, para a diminuição da criminalidade, por intermédio da inserção de jovens em atividades profissionalizantes e artísticas. Através da política e ideologia revolucionária do hip-hop, brigas de gangues foram substituídas por disputas de *break* e batalhas de rap. (BEZERRA, 2009, p.33)

Em 1988, foi criado, na cidade de São Paulo, o Movimento Hip Hop Organizado (MH₂O), iniciativa do produtor musical Milton Sales. “O que me motivou a criar o MH₂O foi a

⁷⁰ Nome artístico de Marcelo Silva.

possibilidade de fazer uma revolução cultural no país. A idéia principal foi fazer do MH₂O um movimento político através da música” (apud ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.52).⁷¹

No início da próxima década, são formadas as primeiras posses brasileiras: a Posse Sindicato Negro⁷², Posse Ativa (Zona Norte); na região do Grande ABCD, a posse Haussa, localizada em São Bernardo do Campo e a Posse Negroatividade, em Santo André. Destaque neste momento para as políticas públicas desenvolvidas na região metropolitana de São Paulo conhecida como ABC.

Em 1992, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Bernardo do Campo, no ABC paulista, criou o projeto Movimento de Rua, que, em cinco festas, reuniu mais de 60 grupos de rappers. Desse projeto saiu um dos primeiros livros sobre hip hop no país, *ABC RAP*, uma coletânea de letras de rap de 148 páginas, fundamental para a formação da posse Haussa, de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.54)

Sobre a importância das posses na formação do participante do movimento hip hop, o rapper Dexter⁷³ diz que: “Conheci todo o pessoal da posse Conceito de Rua⁷⁴ e fui vendo que o

⁷¹ “O lançamento oficial do MH₂O-SP aconteceu no dia 25 de janeiro de 1988 num show no Parque do Ibirapuera, antiga sede da prefeitura, em comemoração ao aniversário da cidade de São Paulo. Na ocasião, os rappers levaram lençóis pintados como bandeiras para consagrar o movimento daqueles que resistem e se organizam. Depois do lançamento do MH₂O-SP, rappers, grafiteiros, breakers e militantes do hip hop começaram a promover eventos em praças públicas, como no Parque da Aclimação e no Parque do Carmo” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.52-3).

⁷² “A primeira posse brasileira, o Sindicato Negro, foi um marco simbólico. Sua sede era na Praça Roosevelt, a céu aberto. Ela teve início quando os integrantes do movimento resolveram se organizar politicamente” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.53).

⁷³ Nome artístico de Marcos Fernandes de Omena. Dexter, preso por assalto a mão armada, formou, enquanto estava na penitenciária paulista Carandiru, o grupo 509-E - identificação da cela. Junto com o rapper Afro-X (Cristian de Souza Augusto), gravou o seu primeiro disco. O álbum obteve significativa repercussão. No entanto, depois que Afro X conseguiu a liberdade, o grupo foi desfeito. No ano de 2005, Dexter lançou seu primeiro disco solo *Exilado Sim, Preso Não*, que contou com as participações de Mano Brown, MV Bill e GOG. Em 2009, livre, realizou o seu primeiro show (DOMENICH, FERRÉZ, 2005).

⁷⁴ “Trabalhar as questões culturais para os jovens de sua região estava entre os principais objetivos da *posse* Conceitos de Rua. Teve, assim, uma importante atuação nos bairros da periferia da Zona Sul de São Paulo entre os quais destacam-se: Capão Redondo, Vale das Virtudes, Jardim Helga e Campo Limpo. Debatendo, por um lado, as necessidades e, por outro lado, organizando as demandas culturais aí apresentadas. Criaram com essa militância

rap era muito mais do que simplesmente subir, cantar e falar dos problemas. A primeira vez que ouvi o nome do Malcolm X é na posse” (*apud* DOMINICI, FERRÉZ, 2005, p.14).

Nas posses, normalmente as festas e shows são promovidos em apoio às campanhas para arrecadação de alimentos e agasalhos, prevenção da Aids e combate à violência e às drogas. Portanto, as posses são as grandes responsáveis pelo desenvolvimento da consciência crítica e contestatória dos membros participantes do movimento hip hop.

O conhecimento da realidade apareceu como questão vital para os rappers paulistanos em toda a sua trajetória. Internamente empenharam-se no sentido de compreender a história da diáspora negra no novo mundo. Sabiam que pela educação formal esse objetivo não poderia ser alcançado, ao contrário, a experiência educacional apenas confirmara o silenciamento sobre as práticas políticas e culturais relativas aos afrodescendentes. Nesse momento os rappers enfatizaram que o “autoconhecimento” é estratégico no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil. Livros como *Negras raízes* (Alex Haley), *Escrevo o que eu quero* (Steve Byko), biografias de Martin Luther King e Malcom X, a especificidade do racismo brasileiro, especialmente discutida por Joel Rufino e Clóvis Moura, bem com lutas políticas da população negra, passaram a integrar a bibliografia dos rappers. O objetivo era obter um conhecimento fundamental para a ação, mas que lhes fora negado no processo de educação formal. (SILVA, 1999, p.29)

De 1991 a 1993, quando a capital paulista foi governada pela petista Luiza Erundina, o movimento hip hop integrou outro projeto de caráter institucional, o *Rap...ensando a Educação*, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo.⁷⁵ Rappers dos Racionais MC's e do DMN (Defensores do Movimento Negro) visitavam escolas públicas e, com o apoio de grupos de rap das regiões onde as escolas estavam localizadas, promoviam debates sobre os problemas sociais dos jovens da periferia.

condições objetivas para os jovens compartilharem as suas experiências e exercitar a criatividade em oficinas de disc-jóquei, de mestre-de-cerimônias, de *break* e de grafite que eles agora realizam em seus próprios bairros” (SOUSA, 2009, p.49-50) (grifos do autor).

⁷⁵ “O *hip hop* virou a panacéia para os problemas de comunicação entre as duas margens do abismo da desigualdade social brasileira. De pedagogos a assistentes sociais bem-intencionados a publicitários e marqueteiros políticos malandrões, todos passaram a apelar a ele, para educar, amansar, ou vender” (PIMENTEL, 2005, p.03).

Nesse contexto, foram criadas várias posses, organizações e associações ligadas ao hip hop: Projeto Rappers Geledés, Df Zulu Breakers (Brasília-DF), Movimento Enraizados, Zulu Nation Brasil, Casa de Cultura Hip Hop, Hip Hop Mulher, Nação Hip Hop Brasil, Associação de Hip Hop de Bauru, Cedeca de Sapopemba (Centro de Defesa da Criança e do Adolescente), Cufa (Central Única das Favelas).⁷⁶

As *posses* constituíram-se como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente. Diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as *posses* consolidaram-se no contexto do movimento hip hop como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passam a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte. (SILVA, 1999, p.27)

Das organizações e ações criadas nessa época, destaca-se o Projeto Rappers desenvolvido pela Geledés. O Geledés, Instituto da Mulher Negra, é uma organização não-governamental fundada em 1988 com o propósito primordial de combater o racismo e o sexismo, promovendo, ao mesmo tempo, um trabalho de valorização das mulheres negras em particular e dos afrodescendentes em geral.

É objetivo do Projeto, também, estimular a atitude reivindicativa e a organização política desse setor da população negra para enfrentar com coragem, determinação e respaldo jurídico os processos de discriminação e marginalização social. Para tanto, Geledés oferece um espaço de formação e informação para estes/as jovens e adolescentes negros/as, para que, via ação política, possam desenvolver formas alternativas de capacitação profissional, especialmente voltadas para a música, objeto central da atenção dos/as rappers” (SILVA, 1999a, p.94).

⁷⁶ A principal premiação do hip hop no Brasil é o Prêmio Hutúz, com cerimônia realizada todo ano desde 2000. É organizado pelo Hutúz (instituição criada no Rio de Janeiro pelo produtor musical Celso Athayde e objetiva promover a cultura hip hop).

Essa experiência deixará marcas no movimento hip hop brasileiro que podem ser vistas até hoje, isto é, esse envolvimento mais efetivo com as demandas da população negra e pobre, deixou, por um lado, um legado de participação crítica para a atuação das futuras gerações de hip hoppers, que passa necessariamente pelo resgate da história de seus antepassados. Forneceu, por outro lado, argumentos para a constituição de uma consciência coletiva responsável pela elaboração de um discurso cada vez mais agressivo na releitura que eles agora fazem da história do Brasil contemporâneo em suas músicas.

2.4 O caráter questionador do hip hop brasileiro

Para Bruno Zeni (2004), no Brasil, como nos Estados Unidos, o hip hop foi fortemente influenciado pelas lutas em prol da conquista de direitos da população negra e pobre:

A relação entre o hip hop e os movimentos ligados à conquista de direitos civis pelos negros foi, como se disse, estreita durante os anos de criação e de primeiros passos do rap americano. O tema da discriminação e da opressão que recai sobre a raça negra foi, também, uma constante desde o começo do rap feito em São Paulo. Do início dos anos de 1990 até hoje, nota-se uma continuidade e um refinamento no trato dessa questão, que vai da postura agressiva e de enfrentamento do início – como indicam algumas primeiras das letras dos Racionais, como “Racistas otários” e “Negro limitado” – até uma atitude mais afirmativa, de orgulho de ser negro, como mostram as letras de Rappin’ Hood “Sou negrão” e “Tributo às mulheres pretas”, do CD *Sujeito homem*. O uso do termo “preto”, aliás, é bastante difundido e aceito entre a maioria dos rappers, que se apropriaram da palavra de forma a transformá-la de designação depreciativa em motivo de orgulho. (ZENI, 2004, p.231-2)

Nas análises de Pimentel (2005) também verificamos tais características: “Talvez não haja lugar no mundo onde o *hip hop* tenha alcançado tamanha expressão política como no Brasil, o maior país negro do mundo fora da África”. (p.03). Na mesma linha, GOG irá afirmar que o

mexer os quadris evoluiu para o mexer a mente. “Num país que está na UTI, não só o *rap* mas toda a música deveria ter a preocupação de apontar o que está errado, porque a música é o maior instrumento de universalização, ela bate em todas as portas, entra em todas as casas, convive com você e é democrática” (*apud* CHIAVICATTI, 2005, p.09).

O sociólogo José Carlos Gomes Silva (1998) afirma que os grupos de rap se empenharam no sentido de interpretar os símbolos de origem africana que seriam fundamentais para a mudança de comportamento. Ou seja, apesar de inseridos no contexto externo, os símbolos da luta contra a discriminação racial foram interpretados como parte de uma história que unifica os afro-brasileiros.

Nessa mesma linha, a educadora Andrade (1996) considera o movimento hip hop como a quinta fase dos movimentos sociais brasileiros. Para essa autora, a primeira fase foi marcada pelos quilombos e outras formas culturais de resistência à dominação escravista, ainda durante o Período Colonial (1500-1882); a segunda fase teve como expoentes a imprensa negra e os grupos culturais do período pós-abolição até a Revolução de 1930. Com as transformações sociais, econômicas e culturais adotadas por Getúlio Vargas, inicia-se a terceira fase que tem como marco a criação da Frente Negra Brasileira (FNB). A quarta fase começou com o fim da FNB (1938) e a formação do movimento Unificado Contra a Discriminação Racial. Para Andrade, o que difere o movimento hip hop dos movimentos negros anteriores é a forma do discurso e o fato de este ter nascido da população da periferia. Isto é, afirma que o discurso elitizado das entidades representativas do momento negro não atinge parte significativa da massa pobre de negros.⁷⁷

O pesquisador Faustino (2001) ressalta esse caráter contestador do movimento hip hop quando discorre sobre o fato da juventude utilizar-se da cultura como instrumento para

⁷⁷ Sobre os movimentos negros brasileiros nos últimos anos, ver SILVA, Mario Augusto de Medeiros. *A Descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Campinas: IFCH – Unicamp, 2011.

reivindicar melhores condições de vida e conquistar um espaço. Em outras palavras, meninos e meninas, munidos da inconformidade própria da juventude, foram tomando consciência do mundo em que vivem e da própria força e capacidade de modificá-lo, se assim o quiserem.

Em meio a tantas armas de que esses jovens podem lançar mão, escolheram a mais eficaz: a cultura. A cultura hip hop – afinal, a cultura não é propriedade da academia, do governo, da burguesia – pertence àquele que é capaz de produzi-la. Então se constata um fenômeno sociocultural em que, rejeitando a sedução do “ouro de tolo” oferecido pelo monopólio da indústria fonográfica fabricante de modismos comportamentais, muitos desses jovens organizam-se em posses, Brasil afora, realizando estudos e eventos, produzindo arte, interferindo na linguagem e na metodologia educacional, reivindicando políticas públicas e propondo resistência, independência, autenticidade, atitude. (p.10)

Sobre essa característica contestatória e participativa, Danilo Santos de Miranda (2009), sociólogo e diretor do SESC-SP (Serviço Social do Comércio de São Paulo), afirma que nascido como forma de reivindicação de espaço e voz das periferias, traduzido nas letras questionadoras, no ritmo forte e nas cores dos grafites dos muros das cidades, “o hip hop não mais se limita apenas à denúncia, mas também incentiva a participação social para a transformação das condições do meio” (p.05)

2.5 O rap no Brasil

Dos 5 elementos fundamentais do hip hop, o rap⁷⁸ é aquele que mais conquistou espaço no Brasil. Mesmo sendo incorporado pelos jovens pobres em diferentes periferias do mundo, o

⁷⁸ “Apesar de pertencerem a uma mesma linhagem e beber numa mesma fonte de inspiração, é importante ressaltar que o *rap* guarda algumas distinções com dois outros destacados representantes da cultura do Atlântico Negro no Brasil, o *samba* e o *funk* notadamente. Uma importante distinção que o *rap* estabeleceu com esses dois gêneros musicais está na problematização do tema musical, ou seja, o *rap* rompe com a tradição romantizada que o *samba* e *funk* desenvolveram para relatar o cotidiano da periferia. Apresentam, contrariamente a isso, uma realidade crua, fria, sem retoques ou idealizações da periferia. Portanto, ainda que partam de uma mesma base de inspiração, é preciso

rap mantém a sua mais forte característica: a denúncia da violência presente na vida desses jovens - ainda que também assimile as particularidades do cotidiano de cada lugar. “O rap é a arte do hip hop que tem o maior poder de sedução sobre o jovem da periferia. Não há reunião de posse, disputa entre dançarinos de break, concurso de discotecagem ou evento de grafiteagem que consigam reunir um público tão numeroso” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.33).

Os críticos desse estilo musical, lembra Vianna (1997), reclamam da pobreza lírica e melódica do rap. “De uma maneira patética, eles só repetem as queixas de outros críticos diante do surgimento do rock, do soul, do punk, do samba, ou de tudo aquilo que não consegue entrar na sua preconceituosa cartilha de ‘música de qualidade’” (p.19).⁷⁹

Sobre o fato do rap apresentar, na maioria das vezes, a violência de forma nua e crua, Herschmann (1997) afirma que:

Evidenciando-se cada vez mais como um dos fatores especialmente importantes da dinâmica cultural, a violência presente na sociedade é um tipo de linguagem que expressa conflitos que às vezes emergem na forma de manifestações culturais denunciadoras da existência de expressões sociais e interesses diferenciados que encontram na elaboração de *estilos juvenis* uma forma de expressão, exibição pela mídia e assimilação pelo público, instituindo sentidos e ganhando adeptos. Para tais expressões culturais, a violência é tanto um recurso de expressão com uma estratégia de obtenção de visibilidade. (p.61) (grifo do autor)

Marco Aurélio Paz Tella (1999), especialista no assunto, afirma que dentre as artes do movimento hip hop, o rap ganha destaque em virtude do fato de ser um veículo no qual o

ressaltar que a crítica social em tom ameaçador, ríspido e intencionalmente anti-cordial do *rap*, deixa pouco espaço para a busca do entendimento e da harmonização social que invariavelmente são requeridos em determinadas vertentes do samba e do *funk*” (SOUSA, 2009, p.139-140) (grifos do autor).

⁷⁹ “Em primeiro lugar, destaca-se a força que tem a *palavra*, a *letra*, o *poema* na produção dos rappers paulistanos. Na comunicação de massa, na cultural do ‘marketing’, a palavra serve muito mais para indicar direção ao comportamento – ‘compre’, ‘consume’, ‘faça’, ‘seja’, ‘pareça’ etc. – do que para discutir posicionamentos e opiniões. O rap, ao contrário, debate, discute. Retoma, nesse sentido, uma das funções que a literatura tem nas sociedades letradas, e o faz sem marcar espaços de separação entre o produtor ‘autorizado’ do texto literário e o consumidor deste. Em outras palavras, o rapper torna-se o *literato*, no sentido exato da palavra, conquistando o direito de se exprimir pela palavra” (DUARTE, 1999, p.18-9) (grifos da autora)

discurso possui o papel central, e por intermédio dele o rapper transmite suas lamentações, inquietações, angústias, medos, revoltas, ou seja, as experiências vividas pelos jovens negros nos bairros periféricos. “Todas as dificuldades enfrentadas por esses jovens são colocadas no rap, encaradas de forma crítica, denunciando a violência – policial ou não -, o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego” (p.60).

Não podemos deixar de registrar que, no Brasil, o rap fundiu-se com outros ritmos e movimentos, isto é, forma e conteúdo se adaptam à realidade cultural brasileira, onde os sons do samba, baião, embolada e outros gêneros musicais produzidos pelos grupos negros e mestiços pobres foram incorporados ao som do rap, seja na batida ou nas letras, com a presença de elementos da cultura negra nacional (GUIMARÃES, 2007). Sobre essa característica, Vianna (1997) escreve que “tudo o que de melhor aconteceu na cultura musical (e não só nela, vide o exemplo de Hélio Oiticica) carioca e brasileira, do samba à Jovem Guarda, não foi produto de um único grupo social ou de um gueto, mas sim da troca intermundos culturais e de uma resistência a qualquer tentativa de guetificação” (p.18).

Essa apropriação de diferentes conteúdos nas letras e músicas dos rappers não se limitou apenas às canções populares, mas absorveu ecleticamente elementos da música clássica, de apresentações de TV, de jingles de publicidade e da música eletrônica de videogames. “O rap se apropria até mesmo de conteúdos não musicais, como reportagens de jornais na TV, sirenes da polícia, fragmentos de discursos, em especial de ativistas dos direitos civis, como Malcolm X e Martin Luther King” (GUIMARÃES, 2007, p.177).

Procurando responder à necessidade de inovar, mas sem deixar de dialogar com a tradição, alguns hip hoppers criaram no Brasil o conceito de RPB (Répi Popular Brasileiro), em alusão à MPB (Música Popular Brasileira) e que, segundo o rapper carioca MV Bill.⁸⁰

é um conceito que nós, Central Única das Favelas (Cufa), criamos. A idéia consiste em samplear somente artistas nacionais, sem reinventar a roda, dar um tom brasileiro ao rap, cada grupo deve explorar as sonoridades das suas regiões, evitando assim, um padrão. Foi a maneira de não aceitar estereótipos e mostrar que o rap pode ser tão brasileiro quanto o rock brasileiro. (*apud* GUIMARÃES, 2007, p.177)

Portanto, no Brasil o rap mesclou-se com outros estilos musicais e, a partir dessa particularidade, continua se utilizando da música enquanto um instrumento de divulgação da violência e da discriminação sofrida por jovens negros, mestiços e pobres das periferias, transformando-se, assim, num canal de comunicação entre a periferia e o resto da sociedade.

Estudiosos sobre o rap brasileiro utilizam a classificação de velha escola (old school) e nova escola (new school) do rap. No entanto, pensamos que a realidade do rap no Brasil é mais complexa. Dito isso, sugerimos a seguinte cronologia do rap nacional:

- 1ª Geração: rap “estorinha”

Marcada por compor letras sem cunho social e caracterizadas por certa dose de humor.
Ex. Pepeu e NDee Naldino.

⁸⁰ Nome artístico de Alex Pereira Barbosa.

- 2ª Geração: gangsta rap

O seu rap é marcado pela descrição da situação de miserabilidade e violência da periferia e pela agressividade das letras. “O estilo tem a batida mais pesada e as letras falam de crimes relacionados a drogas, brigas entre gangues e violência policial” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.65-6). Com esse estilo, o rap nacional conquistou um relativo espaço na cena cultural brasileira. Ex. Thaíde e DJ Hum, Racionais MC’s, DMN (Defensores do Movimento Negro), RZO (Rapaziada da Zona Oeste), GOG (Genival Oliveira Gonçalves), etc.⁸¹

- 3ª Geração: transição

Após o lançamento e sucesso do álbum dos Racionais MC’s *Sobrevivendo no inferno*, uma nova geração de rappers emerge à cena cultural brasileira. Os rappers dessa geração foram fortemente influenciados pelas posses e tem uma visão diferente da geração anterior sobre a inserção do movimento na grande mídia. Destaque para o rapper Max B.O., Dina Di e Sabotage.

- 4ª Geração: underground

Caracterizada por compor um rap que trata dos problemas dos bairros pobres, mas também de diversão, amizade e amor. Além disso, alguns rappers introduziram instrumentos musicais no lugar da base desenvolvida pelo DJ. Os rappers Emicida, Criolo, Flora Matos, Projota e Rashid são alguns representantes dessa geração.

⁸¹ “O rap carioca, ao contrário do seu similar paulista ou mato-grossense, não segue o padrão gangsta norte-americano” (VIANNA, 1997, p.19).

2.6 Racionais MC's

O grupo de rap brasileiro mais importante é o paulistano Racionais MC's. Formado no final da década de 1980, os Racionais se tornaram, ao longo dos últimos anos, o mais conhecido grupo de rap do país, com enorme popularidade na periferia das grandes cidades brasileiras e de grande ressonância também na classe média. Especialmente a partir de 1997, quando lançam *Sobrevivendo no inferno*, os integrantes, suas letras e músicas se tornam nacionalmente conhecidos. “O CD fez enorme sucesso – segundo a banda, foram vendidos mais de um milhão de exemplares do disco – e levou o rap a espaços antes pouco frequentados pelo gênero: as rádios comerciais, a TV e os toca-discos da classe média branca” (ZENI, 2004, p.228).

O nome do grupo, Racionais MC's, foi inspirado no disco do cantor Tim Maia⁸², “Racional”. O quarteto paulista (Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edi Rock) é da segunda geração do rap paulistano, depois de Black Juniors, Thaíde e DJ Hum⁸³, MC Jack, NDee Naldinho e Pepeu, que faziam uma mescla de rap, rock e samba.

O primeiro registro fonográfico do quarteto mais importante da cena rap brasileira foi a participação na coletânea “Consciência Black” (1998/1989), produzido pela Zimbabwe Records, selo especializado em música negra. As canções “Tempos Difíceis”, escrita por Edi Rock (Edvaldo Pereira Nunes) e KL Jay (Kléber Geraldo Lélis Simões), e “Pânico na Zona Sul”, de

⁸² “Jorge Ben e Tim Maia introduzem as novidades rítmicas no Brasil e no decorrer da década de 1970 criam um estilo de música que, por combinar os elementos do *soul* e *funk* com o samba, ficou conhecido como samba-rock. O samba-rock representou, em muitos aspectos, o levante irreverente, a rebeldia, enfim, o bom combate de jovens artistas negros contra a padronização que a Ditadura Militar intencionava fazer com o samba” (SOUSA, 2009, p.72-3) (grifos do autor).

⁸³ Nesse período, Thaíde (Altair Gonçalves) e DJ Hum (Humberto Martins) formaram a dupla de maior sucesso do rap nacional.

Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira)⁸⁴ e Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), foram os maiores destaques dessa compilação. Ambas apareceriam dois anos depois em *Holocausto Urbano* (1990), primeiro disco solo do grupo de rap. No LP, o grupo paulistano denuncia em suas letras o racismo e a miséria na periferia de São Paulo, marcada pela violência e pelo crime. O álbum tornou os Racionais MC's conhecidos na periferia paulistana, realizando uma série de shows pela Grande São Paulo.

Em 1991, o quarteto abriu, no Ginásio do Ibirapuera - capital paulista, o show do grupo Public Enemy, um dos mais famosos grupos de rap dos Estados Unidos. A popularização na periferia de São Paulo fez com que os seus integrantes passassem a desenvolver trabalhos voltados para comunidades pobres, dentre os quais um projeto criado pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (*Rap...pensando*), em que o conjunto realizou palestras em escolas sobre drogas, racismo, violência policial, entre outros temas. No final de 1992, foi lançado *Escolha seu Caminho*, segundo LP do grupo.

Em 1993, a música “Fim de Semana no Parque” do disco *Raio X Brasil*, (terceiro do grupo) foi executada em muitas rádios FM's que estavam fora do perfil do rap. Demonstrando o sucesso dessa canção, o popular locutor Eli Correia a tocava e comentava a letra dos Racionais em seu programa de rádio, na capital de São Paulo.

Principal atração do projeto da Prefeitura de São Paulo *Rap no Vale*, um festival de rap realizado no final de 1994, no Vale do Anhangabaú (centro da capital paulista), os membros do grupo foram presos pela polícia sob acusação de incitação à violência após cantarem a música

⁸⁴ Dexter diz que, Mano Brown, líder dos Racionais MC's, “foi o cara que despertou tudo isso nos jovens da periferia. Os Racionais cantando as músicas deles despertaram a consciência da juventude negra no Brasil, na periferia” (*apud* DOMINICI, FERRÉZ, 2005, p.14)

“Homem na Estrada”.⁸⁵ Naquele mesmo ano, a gravadora Zimbabwe aproveitando-se do sucesso do grupo lançou a coletânea *Racionais MC's*.

No final de 1997, foi lançado o disco *Sobrevivendo no Inferno*, pelo selo *Cosa Nostra* (do próprio grupo)⁸⁶, que vendeu mais de 500 mil cópias. Dentre os grandes sucessos deste álbum estão "Diário de um Detento", "Fórmula Mágica da Paz", "Capítulo 4, Versículo 3" e "Mágico de Oz". Com esse disco, os Racionais MC's deixavam de ser um fenômeno na periferia paulistana para fazer sucesso entre outros grupos sociais. “Resistente a princípio, por um bom tempo a mídia citava o rap apenas para exaltar seu caráter violento, este acaba por se tornar um produto cultural atraente para uma indústria sempre em busca de novidades” (GUIMARÃES, 1999, p.42).⁸⁷

Sobrevivendo no inferno recebeu várias premiações. O clip da música “Diário de um detento” ganhou o prêmio máximo no VMB (Vídeo Music Brasil) da emissora MTV. A rádio 105 FM (SP), que reservava um pequeno horário para o rap nacional, passou a dar mais espaço para esse estilo de música (Programa Espaço Rap). A emissora Transcontinental (SP), especializada em samba, também fez o mesmo. As rádios comunitárias seguiram tocando raps dos mais variados grupos. O pequeno mercado do rap, de certa maneira, começou a se mover.⁸⁸

⁸⁵ Milton Sales afirma que “a imagem dos Racionais não é uma parada de imitar americano, é uma cara fechada, que reflete a cara de São Paulo. Aqui não é praia, não é festa o tempo todo e, por isso, a música também não é alegre, como o miami bass. Quando o cara vai propagar uma ideia para milhares de pessoas, que serão militantes do hip hop, tem de ser assim. Quem fala demais dá bom-dia a cavalo, quando se fala pouco, corre-se menos risco. Não se mostram os caminhos para o poder. (SALES *apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANA, 2001, p.136)

⁸⁶ Sobre a criação de uma produtora independente, Milton Sales afirma que: “A indústria do disco não atende o direito de quem produz, não tem controle da venda, não tem controle de catálogo. Quando se é independente, o resultado é, de fato, uma ação mais direta na sua comunidade, na geração de emprego, no dinheiro que está sendo levado para a periferia. Então a música liberta a forma de negociação, de industrialização, proliferam pequenas empresas e cada grupo se torna uma pequena empresa. O dinheiro vai ser socializado de uma forma melhor do que se ficar na mão de quatro ou cinco grandes gravadoras. A independência implica controle da obra e a garantia de não ser roubado” (*apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.39).

⁸⁷ “Somente no final dos anos 90 se começou ouvir falar em produções cooperativadas e independentes e em iniciativas como a *Cooperativa Paulista de Hip Hop* e do selo *Cosa Nostra*, que passaram a garantir algumas produções de discos e shows, inclusive de grupos que atuam fora da área da Grande São Paulo” (AZEVEDO, SILVA, 1999, p.74).

⁸⁸ “Após o fenômeno rap já estar consolidado, com um público de milhares de jovens presentes em seus shows nos salões de bailes e casas noturnas da periferia, com os discos gravados em pequenas gravadoras e com a distribuição

Em 2002, o grupo lançou *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, CD duplo que, assim como seu antecessor, foi bem recebido pela crítica especializada. Entre os maiores sucessos estão "Vida Loka", "Negro Drama", "Jesus Chorou" e "Estilo Cachorro". Em 2006, o grupo lançou *1000 Trutas, 1000 Tretas*, primeiro DVD do grupo. Em 2009 e 2010 lançam, respectivamente, os CD's *Tá na chuva* e *Cores e Valores*, no entanto, esses não obtêm o sucesso dos álbuns anteriores.

Apesar do sucesso, os Racionais MC's adotaram uma postura anti-mídia. Um exemplo disso foi a cerimônia de premiação do VMB, da MTV, em 1998, quando Mano Brown provocou a plateia presente no evento, dizendo que a sua mãe já havia lavado a roupa de muitos daqueles "boys" (garotos da classe média), e ressaltou que o público do grupo continuaria sendo o da periferia.

A organização do evento escalou Carlinhos Brown para entregar o prêmio de melhor clipe na escolha da audiência, e os Racionais não gostaram. Segundo narrou a *Folha de S. Paulo* à época, "ocorreu um mal-estar entre o grupo e o mestre-de-cerimônias, Carlinhos Brown, que ficou vários minutos tentando entregar o Clipe de Ouro aos rappers, que o ignoravam. Em seguida, Carlinhos Brown interrompeu o discurso de KL Jay, oferecendo o prêmio para 'todo o meu povo que veio da África e enriqueceu a Europa e a América do Norte'" (...). Num ambiente que os Racionais classificariam como "de playboy", a imagem combativa e séria dos rappers em contraste com a postura mais "carnavalizada" do artista baiano provocou um dos curto-circuitos mais notáveis da história da música pop brasileira dos últimos anos. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.137)


restrita às lojas das Grandes Galerias da rua 24 de Maio, começa a haver uma mudança no tom e sua característica de crônica da vida da população negra das periferias dos grandes centros urbanos começa a ser percebida. Nesse momento, já na metade dos anos 90, com o fenômeno da vendagem de milhares de discos, a imprensa passa a dar outro enfoque ao rap e seus produtores. Passam a exaltar esse tipo de músico, destacando a sua atuação como 'sociólogos sem diploma'" (GUIMARÃES, 1999, p.43).

Em 5 de maio de 2007, os Racionais fizeram um show na Virada Cultural de São Paulo, mas os fãs da banda entraram em confronto com os policiais transformando o evento em um campo de batalha.

Portanto, os Racionais se tornaram um fenômeno por alcançar enorme popularidade tanto na periferia como na classe média intelectualizada com um discurso combativo que, não raro, beira o incentivo ao enfrentamento racial e de classe. “Além disso, o grupo adota postura radical quanto ao relacionamento com a grande imprensa, encarada com desconfiança, e quanto à integridade sonora do rap, feito de pouco diálogo com a tradição da música brasileira” (ZENI, 2004, p.228).

A partir dessa breve apresentação da trajetória e produção do hip hop no Brasil e em especial do grupo Racionais MC's, no próximo capítulo ampliaremos a análise dando destaque para o processo de socialização e despertar crítico do líder do principal grupo de rap brasileiro, o rapper Mano Brown.

Discografia dos Racionais MC's

	<ol style="list-style-type: none">01. Pânico na Zona Sul02. Beco Sem Saída03. Hey Boy04. Mulheres Vulgares05. Racistas Otários06. Tempos Difíceis
<p>Álbum <i>Holocausto Urbano</i> (1990)</p>	



Álbum *Escolha o seu caminho* (1992)

01. Voz Ativa
02. Voz Ativa (Baile Mix)
03. Voz Ativa (Capela Mix)
04. Negro Limitado



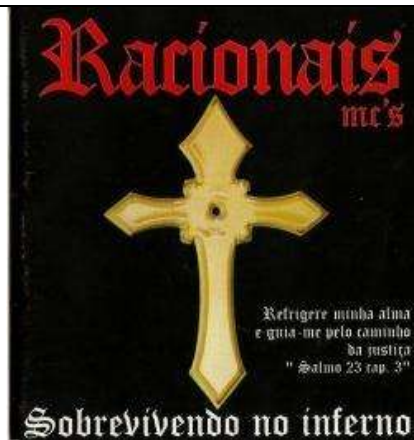
Álbum *Raio X do Brasil* (1993)

01. Introdução
02. Fim de Semana no Parque
03. Parte II
04. Mano na Porta do Bar
05. Homem na Estrada
06. Júri Racional
07. Fio da Navalha
08. Salve



Álbum *Racionais MC's* (1994)

1. Fim de Semana no Parque
2. Parte II
3. Mano na Porta do Bar
4. Homem na Estrada
5. Júri Racional
6. Fio da Navalha
7. Voz Ativa
8. Negro Limitado
9. Pânico na Zona Sul
10. Hey Boy
11. Mulheres Vulgares
12. Racistas Otários
13. Tempos Difíceis



Álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997)

01. Jorge da Capadócia
02. Genesis (Intro)
03. Capítulo 4, Versículo 3
04. Tô Ouvindo Alguém me Chamar
05. Rapaz Comum
06.
07. Diário de um Detento
08. Periferia é Periferia (Em Qualquer Lugar)
09. Qual Mentira Vou Acreditar?
10. Mágico de Oz
11. Fórmula Mágica da Paz
12. Salve



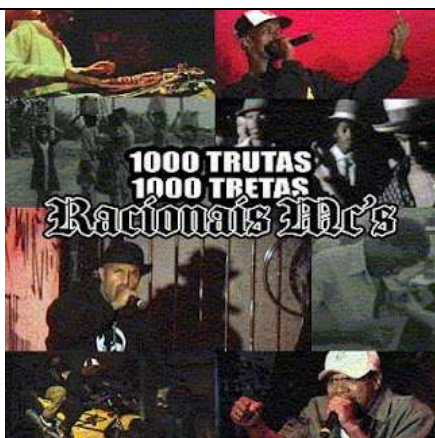
Álbum *Ao Vivo* (2001)

- | | |
|---------------------------------|---------------------------|
| 01. Brown (Fala, Pt. 1) | 09. Mágico de Oz |
| 02. Abertura | 10. KL Jay (Fala) |
| 03. Capítulo 4, Versículo 3 | 11. Rapaz Comum |
| 04. Qual Mentira Vou Acreditar? | 12. Diário de um Detento |
| 05. Ice Blue (Fala) | 13. Fórmula Mágica da Paz |
| 06. Lenta | 14. Brown (Fala 2) |
| 07. Tô Ouvindo Alguém Me Chamar | 15. Grand Finale |
| 08. Edy Rock (Fala, 2) | |



Álbum *Nada como um Dia Após o Outro Dia* (2002)

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| Disco 1 | Disco 2 |
| 01. Sou + Você | 01. De Volta à Cena |
| 02. Vivão e Vivendo | 02. Otus 500 |
| 03. Vida Loka (Intro) | 03. Crime Vai e Vem |
| 04. Vida Loka, Pt. 1 | 04. Jesus Chorou |
| 05. Negro Drama | 05. Fone (Intro) |
| 06. A Vítima | 06. Estilo Cachorro |
| 07. Na Fé Firmão | 07. Vida Loka, Pt. 2 |
| 08. 12 de Outubro | 08. Expresso da Meia-Noite |
| 09. Eu Sou 157 | 09. Trutas e Quebradas |
| 10. A Vida é Desafio | 10. Da Ponte Pra Cá |
| 11. 1 Por Amor, 2 Por Dinheiro | |



Álbum *1000 Trutas 1000 Tretas* (2006)

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| 01. Fórmula Mágica da Paz | 08. Diário de um Detento |
| 02. Negro Drama | 09. A Vida é Desafio |
| 03. Tô Ouvindo Alguém Me Chamar | 10. 1 Por Amor, 2 Por Dinheiro |
| 04. Crime Vai e Vem | 11. Vida Loka, Pt. 1 |
| 05. Da Ponte Pra Cá | 12. A Vítima |
| 06. Expresso da Meia-Noite | 13. Jesus Chorou |
| 07. Eu Sou 157 | 14. Vida Loka, Pt. 2 |



Álbum *Tá na chuva* (2009)

- | |
|------------------------------|
| 01. Tá na Chuva |
| 02. Mulher Elétrica |
| 03. Canto de Oração e Oya |
| 04. Artigo 157 (Nova Versão) |
| 05. Quem procura acha |
| 06. O inimigo é de graça |
| 07. O Jogo é Hoje |
| 08. Mãos |
| 09. Mãos Remix |



Álbum *Cores e valores* (2011)

- | | |
|------------------------------|-------------------------------|
| 01. Cores e Valores | 08. Mulher Elétrica |
| 02. Estilo Ladrão | 09. Mãos (Remix) |
| 03. Sou PMZ... sou Racionais | 10. Canto de Oração e Oya |
| 04. O Jogo é Hoje | 11. Depoimento do Guina |
| 05. Quem procura acha | 12. Eu sou Função |
| 06. O inimigo é de graça | 13. Mãos |
| 07. Mente de Vilão | 14. Cores e Valores (ao vivo) |

3. MANO BROWN: *o sobrevivente do inferno*

Favelas afora, muitos então ouviram a frase que tanto me impressionara tempos antes, vinda de tanta gente, em tantos locais diferentes: “O hip hop salvou a minha vida”.

[Spensy Pimentel, 2005, p.03]

Pedro Paulo Soares Pereira, o Mano Brown, dono de versos cujos ecos ressoam na cabeça de vários jovens das periferias brasileira, é visto com um dos mais intrigantes e importantes artistas da música brasileira dos últimos anos. Sua relevância pode ser mensurada no texto de abertura da entrevista que concedeu ao programa Roda Viva, da TV Cultura de São Paulo:

Ele considera que o principal conflito de hoje no Brasil é, em primeiro lugar, o do rico com o pobre e, em segundo, do preto com o preto e, em terceiro lugar, o do branco com o preto. À frente de um dos mais importantes grupos do Rap brasileiro, o que mais público atrai para seus shows de rua e que já vendeu mais de um milhão de CDs, ele é considerado a voz da periferia pobre de São Paulo. E faz da sua música um protesto e uma denúncia contra o racismo, o crescimento urbano caótico e a dura vida nos bolsões de pobreza da cidade. (RV)⁸⁹

No comentário do jornalista Renato Rovai, na edição comemorativa dos 10 anos da Revista Fórum, encontramos registro semelhante.

A escolha de Mano Brown para ser o primeiro entrevistado da Fórum não se deu por acaso nem com facilidade. Muito pelo contrário. Brown não é de muito falar. Naquela época, menos ainda do que hoje [2011]. Foi uma batalha seduzi-lo para ser o entrevistado da primeira edição. (...) A escolha de Brown foi simbólica. Nosso objetivo, desde o primeiro momento, era trabalhar com o “Lado B” da informação. Com os temas da periferia do

⁸⁹ A entrevista concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura de São Paulo, no dia 24 de setembro de 2007, será identificada pelas iniciais RV neste trabalho, sem identificação de página, já que essa foi retirada de mídia eletrônica.

mundo, da cultura, das cidades... Com os debates que não se tornavam notícia no universo midiático tradicional. E que só eram e são explorados pelos seus estereótipos.

A nosso ver, Brown simbolizava um pouco disso que imaginávamos. E uma conversa com ele permitiria extrair frases fortes e contundentes. Tudo aconteceu como prevíamos. A entrevista realizada lá no Jardim Ângela [bairro periférico da cidade de São Paulo] foi interessante e reveladora.

Mas na hora de fechar a capa, escolhemos a matéria sobre a Amazônia. Que nos pareceu um tema mais global. Nos primeiros dias que a revista chegou às bancas, percebemos a bobagem que tínhamos feito. As pessoas ligavam para a editora querendo comprar a revista que tinha a entrevista do Mano Brown. E a gente mordida os lábios de raiva. (RF, 2001)⁹⁰

Portanto, o líder do grupo de rap Racionais MC's, o Mano Brown é um cidadão/personagem digno de análise e o estudo da sua trajetória social e intelectual poderá, no limite, contribuir para o entendimento desse universo chamado hip hop.

No entanto, essa tarefa não é fácil. Mano Brown, desde o início de sua carreira artística, tem se mostrado arredo para a concessão de entrevistas, especialmente para profissionais ligados a grande mídia.⁹¹ O repórter Rui Mendes da revista Rolling Stone, responsável por uma das últimas entrevistas de Brown (2009), descreve a dificuldade de agendar uma coletiva com o rapper: “Nos quase dez minutos para percorrer as ruas da área oeste de São Paulo, um flashback: a conversa cara a cara prestes a começar, na verdade, era o desfecho de um debate iniciado três anos antes” (RRS).⁹² No segundo especial que a revista Caros Amigos (2005)⁹³ fez sobre o hip hop, na seção “As grandes figuras”, aparece o comentário: “Mano Brown é *hors-concurs*, mas não é por isso que ele não aparece neste grupo de luminas do *hip-hop*. É porque ele não quer

⁹⁰ A Revista Fórum será identificada pelas iniciais RF neste trabalho, sem identificação de página, já que essa foi retirada de mídia eletrônica. O texto explicativo do título dessa entrevista de 2001 (“As palavras cortantes do Mano”), reafirma os trechos acima: “Ele tem pelo menos 12 anos de rap. E 31 de periferia. Pedro Paulo Soares Pereira é um sobrevivente do inferno. Preto, pobre e mesmo sem ser craque de bola ou pagodeiro, Mano Brown ficou notório - como ele mesmo diz” (RF, 2001).

⁹¹ Essa característica acentuou-se em 1999, depois que a Revista TRIP, periódico mensal de cultura e comportamento voltado para os jovens, publicou entrevista polêmica com o líder dos Racionais MC's.

⁹² A Revista Rolling Stone será identificada pelas iniciais RRS neste trabalho, sem identificação de página, já que essa foi retirada de mídia eletrônica.

⁹³ A Revista Caros Amigos será identificada pelas iniciais RCA neste trabalho.

mesmo aparecer. Explicada a lacuna, vamos às figuras mais destacadas do movimento atualmente” (p.08).⁹⁴



Edição n°1 (2001)



Edição comemorativa de 10 anos (2011)

Objetivando desmitificar certas visões e versões sobre o cidadão/personagem Mano Brown e, principalmente, analisar o seu processo de socialização, com destaque para o papel que o hip hop, especialmente o rap, teve na sua formação de uma concepção crítica de mundo, neste capítulo analisaremos as raras entrevistas concedidas pelo rapper paulista nos seguintes veículos: Revista Caros Amigos (1998/2005)⁹⁵, Revista Trip (1999), Revista Teoria e Debate (2000/2001), Revista Fórum (2001), Revista Carta Capital (2004)⁹⁶, programa Roda Viva da TV Cultura de São Paulo (2007) e Revista Rolling Stone (2009). Dessa maneira, pretendemos nos aproximar da maneira de pensar, agir e sentir desse que é considerado um dos personagens mais instigantes e polêmicos da cena cultural brasileira.

⁹⁴ O especial comenta a trajetória e trabalhos dos seguintes rappers: MV Bill, GOG, Rappin' Hood, Ferréz, Nelson Triunfo, Dexter e Sabotage. Revista Caros Amigos. *Hip hop hoje: o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana*. São Paulo, n. 24, junho/2005, (Especial Caros Amigos).

⁹⁵ A Revista Caros Amigos (Editora Casa Amarela) destaca-se na publicização da cultura hip hop. Em 1998 a revista publicou um número especial sobre o hip hop e em 2005 repetiu a iniciativa. “Dá pra dizer sem medo que a *Caros Amigos* ajudou a ensinar a boa parte do país que lê revista o que era o movimento. E, além de divulgar pra quem nunca viu, o especial também passou a ser um item de colecionador dentro do próprio movimento” (PIMENTEL, 2005, p.03).

⁹⁶ A Revista Carta Capital será identificada pelas iniciais RCC neste trabalho.

Conhecer o homem que está além e aquém do discurso e da mitificação é tarefa delicada. Há que se viajar por um labirinto diplomático. É parte do rito, é parte da liturgia. Brown é o outro lado. Ele está da ponte pra lá. É o outro Brasil. Aquele que pouca gente, da ponte pra cá, quando chega perto, se arisca a perder. Perder a ponte que liga um Brasil ao outro. (RCC, 2004, p.15)

Antes de tudo, faz-se necessário alertar que optamos pela análise das raras entrevistas concedidas à grande mídia devido ao fácil acesso a esse material e a possibilidade de exame do mesmo por outros pesquisadores. Também não incluímos as supostas entrevistas do rapper fornecidas a blogs por causa da perenidade destes.

3.1 O processo de socialização



A nossa capacidade de aprender cultura e de nos tornarmos humanos é apenas potencial. Na realidade, a socialização é a grande responsável por essa ativação do potencial humano. Socialização é o processo pelo qual as pessoas aprendem a sua cultura, através, principalmente, da adoção e abandono de uma série de papéis sociais, tornando-se, assim, conscientes de si próprias enquanto interagem com os outros. Já o papel social seria o comportamento esperado de uma pessoa que ocupa uma determinada posição na sociedade (BRYAM, 2008).

O processo de socialização inicia na infância, sem ele, muito do potencial humano permanece subdesenvolvido. Sobre esse ponto, Sigmund Freud (1856-1939) afirmava que o “eu” emerge a partir das interações sociais na primeira infância e que esse período exerce um impacto duradouro no desenvolvimento da personalidade.

O desenvolvimento da auto-identidade do indivíduo prosseguiria na adolescência, período particularmente turbulento e intenso no desenvolvimento da personalidade. O sociólogo Edgar Friedenberg afirma que “o processo central de crescimento na adolescência é a definição do *self*” (BRYAN, 2008). Esse ponto é esclarecedor para o presente trabalho, pois muitos integrantes hip hop passam a militar no movimento no período da adolescência para a juventude, isto é, na fase de formação da auto-estima do indivíduo.

O *self* consiste em ideias e atitudes de uma pessoa a respeito de quem ela é, isto é, conjunto de atitudes e de ideias acerca de quem somos enquanto seres independentes. George Herbert Mead (1864-1931), psicólogo social estadunidense, afirma que a comunicação, a consciência e o *self* não seriam possíveis sem a sociedade. Esta, por sua vez, consistiria em uma estrutura formada pelo processo de comunicação entre pessoas (BRYAN, 2008).

Mead reflete sobre o “eu” (equivalente ao id de Freud) para destacar os aspectos subjetivos e impulsivos do *self* – desenvolvidos já na primeira infância; e sobre o “mim” (equivalente ao superego de Freud), um repositório de padrões culturalmente aprovados. Sobre o “mim”, Mead chama a atenção para a capacidade humana única de “assumir o papel do outro”, esta seria a fonte do “mim”. Em outras palavras, a capacidade humana implicaria em ver a si próprio do ponto de vista dos outros e, conseqüentemente, colocar-se no lugar do outro por um momento e ver a si próprio como ele o está vendo. Dessa forma, para entender o ato comunicativo do outro, você deve ver-se objetivamente, como um “mim”. Por isso, concluí que

toda comunicação humana depende da capacidade de assumir o papel do outro (BRYAM, 2008). Como mostraremos abaixo, os integrantes do hip hop demonstrarão uma enorme capacidade de se colocarem no lugar no outro, especialmente daqueles grupos injustiçados pela dinâmica social.

Para o desenvolvimento do *self*, agentes de socialização têm grande relevância, isto é, família, escola, grupos de colegas, meios de comunicação de massa. Nessas instituições, o ser humano aprende, entre outras coisas, a controlar os seus impulsos, a pensar os seres humanos como membros de diferentes grupos, a valorizar certos ideais e a desempenhar vários papéis sociais.⁹⁷

A família é o agente mais importante no processo de socialização primária, pois é um grupo pequeno e os seus membros estão em contato face a face. Portanto, é nesse período que ocorre o processo de aquisição das habilidades básicas necessárias para agir na sociedade durante a infância. Já a escola é a principal responsável pela socialização secundária, ou seja, socialização fora da família após a infância. Um dos papéis da escola é preparar os estudantes para o mercado de trabalho, difundir avaliações baseadas no desempenho, ou seja, impessoais e padronizadas.

Os grupos de colegas consistem em indivíduos que não são necessariamente amigos, mas têm mais ou menos a mesma idade e um *status* semelhante. Os grupos de colegas influenciam, especialmente, questões de estilo de vida como aparência, atividades sociais e namoros, dessa forma, contribuem para os adolescentes formarem uma identidade independente. São, normalmente, controlados por jovens. Por isso, há o conflito desses grupos com a família

⁹⁷ Mead fala em quatro (4) etapas para a adoção de papéis:

- 1) Crianças aprendem a usar a linguagem e outros símbolos imitando pessoas importantes em suas vidas. Mead chamou essas pessoas de outros significantes.
- 2) Crianças fingem ser outras pessoas, isto é, usam a imaginação adotando papéis em brincadeiras diversas.
- 3) A partir dos sete (7) anos, as crianças aprendem jogos mais complexos, que requerem que elas assumam, simultaneamente, o papel de várias outras pessoas.
- 4) Outro generalizado: imagem que uma pessoa tem de padrões culturais de determinada sociedade e da maneira como esses padrões são a ela aplicados. Em outras palavras, anos de experiência podem ensinar um indivíduo que outras pessoas, usando os padrões culturais de sua sociedade, podem percebê-lo como engraçado, ou temperamental, ou inteligente (BRYAM, 2008).

(conflito de gerações – visão de mundo). Hoje, os grupos de colegas são um dos principais agentes de socialização, especialmente quando analisamos os períodos da infância à adolescência.

Os meios de comunicação em massa: livros, jornais, revista, rádio, música, cinema, TV e internet transformaram-se, a partir do século XX, em importantes agentes de socialização, pois crianças e adolescentes utilizam esses meios de comunicação de massa para diversão e estímulo. Dessa forma, os materiais culturais provenientes daí contribuem para as crianças, adolescentes e jovens construírem suas identidades.

Precisamos frisar, entretanto, que essas instituições nem sempre trabalham coerentemente no sentido de produzir adultos felizes e bem ajustados, pois frequentemente enviam mensagens confusas e se contradizem em si. Em outras palavras, esses agentes socializadores ensinam a crianças e adolescentes lições diferentes e, às vezes, contraditórias. Como consequência dessa característica, nos últimos anos, devido, em parte, ao advento do capitalismo tardio, registramos: 1) a diminuição da supervisão e da orientação pelos membros adultos da família; 2) o aumento da ação de responsabilidades de adulto por parte de jovens; e 3) o declínio da participação dos adultos em atividades extracurriculares com as crianças e os adolescentes. Por isso, pode-se afirmar que a infância e a adolescência estão desaparecendo diante dos olhos dos adultos (BRYAM, 2008).

Para complicar o quadro exposto acima, a personalidade básica e o sentido de identidade são formados nos primeiros anos de vida, no entanto, a socialização continua na vida adulta. Isso ocorre porque: a) papéis adultos são frequentemente descontínuos; b) muitos papéis adultos são, em grande medida, invisíveis; c) alguns papéis adultos são imprevisíveis; d) papéis adultos mudam à medida que amadurecemos.

Em outras palavras, como as instituições não são totais, frestas e sombras influenciam a formação e socialização dos indivíduos impossibilitando explicações deterministas. Algumas dessas linhas cruzadas podem ser verificadas quando analisamos a trajetória social e intelectual de Mano Brown, líder os Racionais MC's. Pobre, negro, abandonado pelo pai, nasceu e cresceu na periferia da cidade de São Paulo, zona Sul. Sua mãe, doméstica, quase não tinha tempo para acompanhar a formação do filho. Dessa forma, além da família e escola, a formação de Brown deve-se, demasiadamente, aos grupos de amigo e aos meios de comunicação de massa. Abaixo, discutiremos algumas dessas implicações.

3.2 Quem é Mano Brown

Pedro Paulo Soares Pereira, o Mano Brown, nasceu em 22 de abril de 1970 na cidade de São Paulo. Foi criado em bairros humildes da Zona Sul da capital paulista por Ana Soares Pereira, a dona Ana de suas músicas. Ela foi, durante muito tempo, a única pessoa da família que o futuro rapper conheceu. Nada ou quase nada o líder dos Racionais MC's soube e sabe do pai. Sobre a ausência deste, na entrevista que concedeu para a Revista Teoria e Debate (2000), Brown afirma que não possui rancor:

Quando eu era criança, pensava nesse fato de eu não ter pai, de o meu pai ser branco, e eu tinha ódio, o maior ódio. Mas com o tempo, o ódio começa a virar dor. Você vê que não é só você que passa por isso. Eu nunca fui de ter dó de mim mesmo, de me sentir coitado. Eu sou um cara guerreiro. O rap para mim não é jogo, é guerra e nessa guerra eu tenho que conviver com as minhas dores sabendo que tem mais gente que sofre no mundo e que pelo menos através do rap pode se aliviar. O rap vai diretamente até os que mais sofrem. (RTD, 2000)

Brown compara a sua condição familiar com a do cantor jamaicano Bob Marley, “um ídolo que morou na favela, mesmo depois do sucesso, e nasceu de um pai branco com uma negra” (*apud* KALILI, 1998a, p.33). Ou seja, o rapper paulista também é filho de uma negra com um homem branco. Na mesma entrevista à Revista Caros Amigos (1998), dona Ana confirma que foi abandonada pelo marido no início da gravidez de Pedro Paulo. “Meu marido me deixou quando eu estava de um mês” (*apud* KALILI, 1998a, p.33).

A origem simples e a infância marcada por alguns privações materiais são comuns entre os seguidores do hip hop. Nelson Triunfo, um dos pioneiros do movimento teve trajetória semelhante: “Irmão de dez, cuidava pequeno da roça em Triunfo, cidadezinha de Pernambuco, com o pai sanfoneiro de quem herdou ‘um espírito brejeito’ como costuma dizer. Com 7 anos já trabalhava e com 15 foi estudar em Paulo Afonso, Bahia, onde teve o primeiro contato com a *black music* e a ideologia do Black Panther” (DIP, 2005, p.13).

O pai de MV Bill (Alex Pereira Barbosa), rapper carioca, deixou a família quando Bill era criança:

A realidade do menino Bill não foi muito diferente daquela vivida por outras crianças da favela, onde os problemas sociais são intensificados pela ausência do Estado. Seu pai era bombeiro hidráulico, mecânico, eletricista, compositor de samba, o que dava, e quando se separou de sua mãe ela foi trabalhar como empregada doméstica. Ele dependente químico, ela dependente dele – o lar caindo e Bill no meio disso tudo. Para ajudar em casa, foi entregador de jornal e carregador de compras de um supermercado na zona sul, aos 13 anos. (SALLES, 2005, p.08)

Thayde (Altair Gonçalves), um dos precursores do hip hop no Brasil, também teve experiência parecida. Nascido na favela Constância, bairro Cidade Ademar, São Paulo, o rapper

foi criado somente pela mãe, dona Nilce. Dexter (Marcos Fernandes de Omena), líder do grupo 509E⁹⁸ foi rejeitado pelos pais e criado por uma outra família:

Minha infância foi como de qualquer garoto que mora na periferia, pipas, pião, correr na favela, jogar bola e estudar. Estudava sem pretensão de ser doutor, porque na favela, infelizmente, não tem essa educação de berço. Minha mãe se chama dona Marina, duas filhas. Sou filho de criação, minha mãe me pegou com treze dias de idade pra criar. Maior orgulho da minha mãe, que varreu rua dezessete anos pra nos criar. (DOMINICI e FERRÉZ, 2005, p.15)⁹⁹

Os estudos da antropóloga Alba Zaluar revelam que parcela significativa das pessoas das favelas, morros e periferias que se envolvem com o mundo do crime, pertence a famílias que têm na figura da mãe o seu único porto seguro (ZALUAR, 1998; 2004).¹⁰⁰

Para compreender isso, é preciso começar pela discussão de como a pobreza afeta os jovens, principais agentes e vítimas dessa criminalidade violenta. As pesquisas mostram que existe no Brasil, assim como em outros países, um processo de feminização e de infantilização da pobreza. Dados do IBGE indicam que, em 1989, 50,5% das crianças e adolescentes brasileiros pertenciam a famílias cuja renda familiar per capita era menor do que meio salário mínimo, enquanto 27,4% estavam em famílias com renda inferior a um quarto de salário mínimo. Destas últimas famílias, 56% eram chefiadas por mulheres. Cerca de 40% do total destas se encontravam abaixo da linha de pobreza, enquanto por volta de 30% das famílias nucleares completas se achavam na mesma situação. O aumento da proporção de famílias chefiadas por mulheres e com crianças menores de dez anos nos percentuais de renda mais baixa no país é fato apontado por numerosos estudos. (ZALUAR, 1998, p.272)

⁹⁸ Número da cela em que Dexter ficou preso no Complexo Penitenciário Carandiru.

⁹⁹ Sabotage tem história parecida: “Mauro Mateus dos Santos, o filho de dona Ivonete e Julião, o pai que só conheceu aos 15 anos de idade (...), nasceu e cresceu nas favelas que margeavam o córrego das Águas Espraiadas, no Brooklin, zona nobre de São Paulo” (AMARAL, 2005c, p.18).

¹⁰⁰ “Enquanto o desejo de uma vida mais regrada e não à margem da sociedade povoa a mente dessa juventude, a situação real de descaso, pobreza e abandono leva esses jovens a práticas autodestrutivas, como beber álcool puro e gasolina. Muitos deles não têm opções nem perspectivas para mudar de vida, convivem com problemas familiares e encontram na bebida e no uso de drogas uma válvula de escape para sua realidade” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.28).

Durante certo tempo, Dona Ana e o futuro rapper tiveram ajuda de Isac Santa Rita, pai-de-santo que não cobrava, algumas vezes, o aluguel.¹⁰¹ "Ele nos ajudou demais. Como não tinha o pai presente, seu Isac era o homem de barba que beijávamos no rosto" (RRS, 2009). Neste momento, o roll de socialização de Pedro Paulo limitava-se a Dona Ana, seu Isac e a família de seu primo e futuro parceiro Paulo Eduardo Salvador, o Ice Blue.

Segundo o pesquisador Rafael Lopes Sousa (2009), essa ausência, esse vazio inarredável que acompanha a vida dos hip hoppers desde a tenra idade até a maturidade pode, talvez, explicar o apego e a forte devoção que os rappers tributam às suas mães. Ou seja, na medida em que o "sistema" retirou, subtraiu, negou e fechou para eles todas as portas e oportunidades, foi nos braços maternos que eles buscaram força, exemplo e orientação para não fraquejar e seguir adiante. Essa ideia é esclarecedora e, ao mesmo tempo, estarecedora, pois o movimento hip hop é sistematicamente acusado de misógino. "Assim enquanto as mulheres 'comuns' são destratadas e acusadas de 'vadias', 'adúlteras' e 'interesseiras', as mães são, em proporção inversa, idolatradas como 'santas', 'guerreiras', as únicas e verdadeiras conselheiras que eles precisam ouvir e em quem confiar" (p.205).

Outros parentes só vieram a fazer parte do seu processo de socialização quando o rapper paulista já havia conquistado fama. Brown conta que durante um dos shows de lançamento do CD *Sobrevivendo no Inferno* na cidade de Salvador, em 1999, resolveu visitar a cidade em que mãe nasceu, Riachão do Jacuípe, perto de Feira de Santana, Bahia. "Indo lá, eu descobri que tinha muito parente meu em São Paulo que morreu. Durante a minha infância, eles estavam em São Paulo e eu não sabia" (RRS, 2009).

¹⁰¹ Em 1994, depois de conseguir juntar R\$ 7 mil "embaixo do colchão", quantia ganha com o rap, Brown financia um apartamento de um conjunto habitacional (COHAB) e deixa, junto com a sua mãe, o aluguel.

Pedro Paulo estudou somente até a 8ª série do ensino fundamental em um colégio particular (metade pago pela mãe e metade pelo patrão dela à época). Sobre o seu processo educacional, chama a atenção as vezes que dona Ana foi convidada à essa instituição para conversar com as professoras, que queriam saber porque o menino, sempre calado e pensativo, só usava roxo, marrom e preto nos seus desenhos. "Eu não gostava de amarelo, verde, azul-clarinho" (RRS, 2009). Posteriormente, o rapper alegará que abandonou a escola porque não conseguia aprender biologia, química e física.¹⁰²

Personagem de suma importância nesse processo de socialização e formação de Mano Brown foi produtor musical Milton Sales. "Milton Salles, esse cara marcou o meu rap. O que ele passou pra mim quando eu estava começando eu não esqueci nunca. Foi minha primeira mudança, onde eu aprendi 60% da visão que eu tenho hoje do mundo – os outros 40% eu tirei minhas conclusões" (RTD, 2000).¹⁰³ Sales, primeiro produtor e empresário dos Racionais MC's, "um segundo pai de Brown", segundo o próprio rapper, foi um dos principais responsáveis pela consolidação do hip hop paulista em meados dos anos oitenta.¹⁰⁴ Sobre esse fato, Sales diz que:

Eu não vi mercado na São Bento. Eu vi a possibilidade de criar uma revolução cultural no país, de um movimento que se autogerisse, que produzisse seus próprios discos e que se tornasse político por meio da música. A música está em todos os lugares. Se ela tem esse poder de mover esse sistema, ela tem também o poder de elucidar. Eu trouxe essa proposta política para o rap. Ele é um movimento musical que pode construir um partido, interferir nas decisões do

¹⁰² Rappin' Hood também foi bolsista em uma escola particular: "O mais velho dos três filhos de dona Elisabeth sempre foi ajuizado, mas nunca hesitou em revidar ao olhar racista que aprendeu bem cedo a identificar. Quebrava o pau quando reconhecia o brilho nefasto nos olhos dos colegas da escola particular em que estudava como bolsista. Foi expulso na 6ª série..." (AMARAL, 2005b, p.10)

¹⁰³ Com o rapper MV Bill acontece algo semelhante: "A grande mudança na vida de Bill acontece quando encontra Celso Athayde, empresário de *hip hop*. Já na primeira oportunidade de abrir um grande *show* (*Racionais*, no Império Serrano), o menino tímido domina o público tanto com seu *rap* quanto com a pregação política. No dia seguinte ao *show*, Bill vai até Celso e pede um emprego em sua distribuidora de discos. É contratado por um salário mínimo para fazer entregas e cobranças." (SALLES, 2005, p.08) (grifos do autor)

¹⁰⁴ Nos últimos anos, Sales deixou de produzir os álbuns dos Racionais MC's. No entanto, continua influenciando os integrantes do grupo e a cena do rap nacional.

Estado, sem dar um tiro, só mobilizando gente. (*apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.136)

Em meados dos anos 80, Brown monta, junto com o seu primo Paulo Eduardo Salvador, o Ice Blue, a dupla B.B.Boys (Black Bad Boys). Logo depois, inspirados no grupo estadunidense do Run DMC e aceitando a sugestão de Sales, mudaram e criaram, com Kléber Geraldo Lélis Simões, o DJ KL Jay e Edvaldo Pereira Nunes, o Edi Rock, o grupo Racionais MC's. Sobre o início da carreira, Brown afirma que:

Eu sempre gostei de música, mas nunca imaginei que fosse fazer música. Eu estudava pra tentar ser algum barato, pra não fazer vergonha pra minha mãe. Tudo o que ela fez sempre foi pra eu estudar. Aí, saí fora do barato, comecei a ir pra São Bento escondido (estação de metrô em São Paulo onde os dançarinos de break e fãs de rap da cidade se encontravam na década de 80). Estava desempregado, derrubado, comecei a me envolver numas fitas, vinha pouco em casa. Foi quando começou a ter muito pé-de-pato (grupos de extermínio formados em sua maioria por policiais) na área também, e eu não podia vir. Tive problema com eles, então comecei a ficar lá mesmo. Conheci o Kléber (KL Jay, o DJ dos Racionais), falei "ah, mano, é aqui que eu vou ficar". (RTD, 2000)

Podemos entender a postura de Brown – e de diversos outros jovens - como uma espécie de recusa das condições que a sociedade lhe oferece para sua inserção social. Por intermédio da música, experimenta a possibilidade de uma atividade com sentido e não quer aceitar a sujeição às alternativas que lhe são impostas. Dessa forma, o trabalho com pouca valorização social e financeira não constitui fonte de expressividade. Reduz-se a uma obrigação necessária para uma sobrevivência mínima, perdendo os elementos de uma formação humana que derivavam de uma cultura que se organizava em torno do trabalho.

Dentre as maneiras de tornar a vida possível diante das adversidades, os pretos urbanos têm dedicado especial atenção à música. As práticas musicais ou musicalidades têm sido um canal fundamental para criar novas formas de sociabilidades, que podem ser entendidas como expressão dinâmica de

pertencimento. É um estar entre os iguais, sejam eles os *patrícios* de anteontem, os *brothers* de ontem os *manos* de hoje. Os bailes, as festas de rua, de salão ou de fundo de quintal são também os lugares apropriados para isso. (AZEVEDO, SILVA, 1999, p.72) (grifos dos autores)

Em outras palavras, os jovens ligados ao hip hop são exatamente os menos contemplados pela família e escola. Criados por pais ausentes e a maioria foi excluída da escola nos mais variados estágios e, grande parte, antes de completar o ensino fundamental, apresentando uma trajetória marcada por repetências, evasões esporádicas e retornos, até a exclusão definitiva. Dessa forma, as experiências escolares desses jovens, mesmo apresentando situações específicas, deixam claro que a instituição escolar é pouco eficaz no seu aparelhamento para enfrentar as condições adversas de vida com as quais vieram se defrontando, não constituindo referência de valores no seu processo de construção como sujeitos (DAYRELL, 2002).

Além disso, nos últimos anos, e de forma cada vez mais intensa, observa-se que os jovens vêm lançando mão da dimensão simbólica como a principal e mais visível forma de comunicação, expressa nos comportamentos e atitudes pelos quais se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. É possível constatar esse fenômeno nas ruas, nas escolas ou nos espaços de agregação juvenil, onde os jovens se reúnem em torno de diferentes expressões culturais, como a música, a dança, o teatro, entre outras, e tornam visíveis, através do corpo, das roupas e de comportamentos próprios, as diferentes formas de se expressar e de se colocar diante do mundo.

Decididos a construir outra trajetória para suas vidas e fugir da angustiante sina familiar, os jovens da periferia de São Paulo estabelecem, a partir da década de 1980, outra relação com a áspera realidade que envolve suas vidas e convocam seus pares para adotar essa mesma postura. Nessa nova relação a “tristeza”, a “submissão” e a “vergonha” que marcaram a vida de seus pais são substituídas pelo orgulho que essa nova geração tributa à história e as tradições de seus antepassados. (SOUSA, 2009, p.26)

Dessa forma, o mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais nos quais os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil. Longe dos olhares dos pais, professores ou patrões, assumem um papel de protagonistas, atuando de alguma forma sobre o seu meio, construindo um determinado olhar sobre si mesmos e sobre o mundo que os cerca (DAYRELL, 2002). Nesse contexto, a música, a dança e a pintura são a atividades que mais os envolve e os mobiliza. E, com isso, muitos deixam de ser simples fruidores e passam também a ser produtores, formando grupos musicais, de dança e de grafiteiros das mais diversas tendências, apresentando-se em festas e eventos, criando novas formas de mobilizar os recursos culturais da sociedade atual além da lógica estreita do mercado.

Esse processo não está presente apenas entre os jovens de classe média. Nas periferias constatamos uma efervescência cultural protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, quase sempre associada à violência e à marginalidade, eles também se posicionam como produtores culturais. Entre eles, a música é o produto cultural mais consumido e em torno dela criam seus grupos musicais de estilos diversos, dentre eles o *rap*. Nesses grupos estabelecem trocas, experimentam, divertem-se, produzem, sonham, enfim, vivem determinado modo de ser jovem. (DAYRELL, 2002, p.119)

Destarte, para grande parte desses jovens, a adesão ao movimento hip hop se dá na transição da adolescência para a juventude, coincidindo com um momento no qual procuram romper com tudo aquilo que os prendia ao mundo infantil, buscando outros referenciais para a construção da identidade fora da família, onde o grupo de amigos passa a cumprir um papel fundamental.¹⁰⁵ Desde então, o rap funciona como uma referência para a escolha dos amigos,

¹⁰⁵ Inicialmente poupados pela família do trabalho remunerado em prol da escolarização, esses jovens são obrigados a procurar alguma forma de remuneração. Normalmente conseguem alguns trabalhos temporários, os chamados "bicos". Ajudante geral, *office-boy*, garçom em bar, ajudante de encanador. Ocupações que lhe parecem absolutamente desestimulantes e insuficientes (MORENO, ALMEIDA, 2009).

bem como das formas de ocupação do tempo livre. Inicialmente centrada no bairro, o envolvimento com o estilo de vida do hip hopper e a participação nos eventos proporcionaram a quase todos esses jovens uma ampliação da rede de relações, estimulando-os a se apropriarem da cidade.

No entanto, lembremos que as redes de relações construídas em torno do hip hop apresentam densidades distintas, o que leva os jovens a distinguir entre "colegagem" e amizade. A primeira é mais fluida, e esta é uma relação que traz uma conotação familiar, de "irmão" ou "mano", quase sempre presente nas relações que se constroem no grupo musical ou entre os frequentadores de determinado posse.

O tratamento de *mano* criado lá nos primórdios do movimento *hip hop* foi um importante e necessário passo que os jovens da periferia deram para reforçar os seus vínculos de pertencimento. Ele indica, por um lado, uma estratégia de comunicação horizontal construída e utilizada para aumentar o nível de isonomia entre os membros associados à cultura *hip hop*; sugere, por outro lado, o reconhecimento e a valorização da linguagem local para tratar das situações e dificuldades vividas por esses jovens no cotidiano de suas quebradas.

(...)

Assim, com base numa relação simétrica e de respeito dialógico que seus cumprimentos fazem anunciar – "mano", "sangue bom", "truta", firmeza/firmão, "aliado", "parceiro", "é nós na fita" – eles reforçam a presença em suas localidades e deixam claro que não querem excluir de seu campo de atuação ninguém que se pareça com eles. É preciso esclarecer, contudo, que sem o timbre e a entonação adequada essas expressões perdem o seu poder contestador e deixam de ser reconhecidas como elemento de identificação sócio-cultural. Por isso, para além da intenção, é preciso antes, e sobretudo, pertencer ao mundo de privações ao qual foram submetidos os herdeiros da diáspora africana, pois só assim é possível compreender que o termo "mano", mais do que uma expressão de cordialidade, indica principalmente o compromisso desses jovens com as tradições da cultura negro-mestiça e a fidelidade a esses valores. (SOUSA, 2009, p.182-183)

Concluimos essa seção afirmando que o fato do hip hop lhes oferecer uma chave para o entendimento do mundo no momento crucial em que se esboça sua autonomização em relação a suas famílias e escola marca profundamente suas biografias, levando-os a pensá-lo também como

espaço possível de ação, sobretudo artística ou profissional. Dessa forma, para esses jovens, o contato com o hip hop, principalmente o rap, representa o momento em que as disposições construídas ao longo dos processos de socialização, tanto nos espaços controlados pela família quanto naqueles controlados pela escola, organizadas em torno da valorização da dedicação ao trabalho, do esforço e da disciplina, podem ser colocadas a serviço da construção de um projeto de ascensão social ligado a satisfação profissional e um retorno financeiro (MORENO, ALMEIDA, 2009).

Portanto, abandonado por seu pai biológico, criado somente por sua mãe, dona Ana, Brown, na transição da adolescência para a juventude, deixa a escola e vai desenvolver serviços informais (“bicos”) para subsidiar a renda familiar.¹⁰⁶ Neste momento, o hip hop, especialmente o rap, apresenta-se ao horizonte do futuro rapper como uma “fórmula mágica” para fugir das estatísticas policiais e sociológicas.¹⁰⁷ Em outras palavras, Brown enxerga no movimento hip hop um instrumento para denunciar e sobreviver no inferno.

¹⁰⁶ “Essa realidade empurra os jovens da periferia inapelavelmente para os braços permissivos da rua. Longe do espaço hierarquizado da casa e de suas leis impostas draconicamente pelo soberano (pai), os jovens esforçam-se para construir uma relação de respeito e reconhecimento com seus amigos no espaço “democratizado” das ruas. Ocorre que, para granjear reconhecimento e respeito na esfera pública, é preciso – além da simpatia e do desprendimento peculiar dessa fase da vida –, saber fazer acordos, formar alianças e, no limite aceitar e conviver com as diferenças. O fato é que, como saíram de um ambiente pouco afeito ao diálogo, onde a palavra do pai é sempre a última, a decisiva, a indicativa, enfim, dos caminhos a serem seguidos, os jovens da periferia tendem a transferir para a rua um pouco dessa visão centralizadora” (SOUSA, 2009, p.124-5).

¹⁰⁷ Dialogando com a cultura passada e presente, com representações locais e globais, os jovens da periferia de São Paulo, envolvidos com o movimento hip hop, abandonam a condição passiva de consumidores para assumir uma condição ativa de produtores de cultura. A determinação de colocarem-se como artífices de seu próprio tempo aproximou as experiências e unificou as forças dispersas dos jovens periféricos num fazer cultural auto-gerido. (SOUSA, 2009, p.79)

Além da mãe, dona Ana, do pai de santo, seu Isac, do seu primo Ice Blue e do produtor cultural Milton Sales, Brown recebeu influência de ativistas políticos (ex. Malcohn X) e artistas da cena rap como o grupo Public Enemy (grupo nova-iorquino que, no fim dos anos oitenta, resgatou, para o rap, as ideias do *Black Power*). “A biografia do Malcolm X foi a segunda vez que minha cabeça virou do avesso” (RTD, 2000), afirma o rapper.

Uma característica de Brown em relação às suas influências que chama atenção é o seu interesse incessante por determinados temas e lideranças:

Eu não gosto mais ou menos das coisas. Tudo que eu gosto eu sou fanático, tá ligado? Tipo fanático religioso. Se sou santista, ou se gosto de rap, sou fanático, se sou preto, sou fanático pela minha cor. Quando eu li o Malcolm X eu fiquei louco, fiquei fanático. Virei uma bomba ambulante. Quase fiz umas merdas... (RTD, 2000)

Talvez por isso, mesmo sem muito estudo e não interessar-se em demasia para livros, Brown revela conhecimento significativo de alguns personagens históricos. Zumbi dos Palmares é citação frequentemente nas músicas dos Racionais MC's, e referência para Brown, pois “foi um grão de areia, uma lenda. Não o primeiro, mas o mais famoso preto revolucionário brasileiro” (RTD, 2000).¹⁰⁸

Na realidade, a menção a ativistas políticos como Martin Luther King, Malcohn X, Nelson Mandela, James Brown¹⁰⁹ e Bob Marley, ícones do movimento negro, é constante entre,

¹⁰⁸ “Zumbi dos Palmares tornou-se uma referência fortíssima para todo o universo do hip hop, de forma a lembrar a luta contra a escravidão e a necessidade de se conscientizar sobre a herança colonial brasileira, que ainda projeta suas sequelas sobre a sociedade contemporânea. O grupo de rap Z'África Brasil gravou, em 2002, um disco intitulado *Antigamente quilombos, hoje periferia*. O “Z” que precede o nome do continente negro é a inicial de Zumbi. A música “A cor que falta na bandeira brasileira” relembra os quinhentos anos de história sangrenta do Brasil: o vermelho do sangue, diz a letra, é a cor que falta à bandeira de um país que dizimou sua população indígena e promoveu uma carnificina contra a população negra” (ZENI, 2004, p.232).

¹⁰⁹ O apelido e nome artístico Mano Brown foi criado porque Pedro Paulo é um fã incondicional e conhece a produção musical de James Brown.

praticamente, todos os rappers brasileiros, especialmente quando estão tratando do seu processo inicial de conscientização do mundo e desenvolvimento de uma visão crítica.

A partir de um quadro que ficava na sala do apartamento de Cohab (Conjunto Habitacional do Estado de São Paulo) que morava, Brown fala da influência que Bob Marley teve sobre o seu trabalho:

Foi um quadro que eu ganhei. As ideias que ele pregava, muita coisa tem tudo a ver comigo. Inclusive ele era filho de pai branco com mãe preta, que nem eu. Era um cara que ficou rico morando dentro de uma favela – apesar de que eu não tô rico, mas tenho uma fama – e ele pregava mais ou menos as mesmas coisas que a gente: liberdade, justiça. Então é difícil você cantar um rap, morar numa favela e não gostar de Bob Marley. As coisas são automáticas: James Brown, caras que vieram da mesma “família”. (RCA, 1998, p.19)

Tim Maia e Jorge Benjor são citados em entrevistas e músicas como fonte de inspiração. No caso do último, determinou a escolha do nome do seu filho: Kaire Jorge. “Kaire é nome africano, foi a mãe dele que escolheu. Jorge, fui eu” (RCA, 1998, p.19).¹¹⁰ O disco de Tim Maia, *Racional*, como já foi explicado, deu origem ao nome do grupo de rapper paulista.

Os cantores e compositores Chico Buarque e Caetano Veloso, quase unanimidades para os grupos intelectualizados brasileiros, são mencionados por Brown como influências. Sobre o autor de *A Banda*, diz que este é um exemplo de letrista a ser seguido, com quem, aliás, gostaria de fazer músicas.

Ele tira surfe em cima dessas ideias aí, por isso que ele é o cara. Faz você pensar na primeira parte, na segunda ideia, na terceira ideia, na quarta, ele faz você pensar em todas ao mesmo tempo. (...) [Na música “Construção”] Ele troca as palavras e você pensa em 300 mil coisas quando ele muda uma palavra para o lugar da outra. Vamos nos inspirar nos bons. (RRS, 2009)¹¹¹

¹¹⁰ Sobre o nome Jorge, Brown afirma: “É coisa de fã. E é um nome forte, nome de guerra, né, meu? Jorge é a cara dele mesmo, tem que ser guerreiro, tem que lutar pelas coisas do futuro dele.” (RCA, 1998, p.19)

¹¹¹ No seu último CD, *Carioca*, Chico Buarque compôs uma música com a batida de um rap: Ode aos Ratos

No entanto, Brown enxerga obstáculos para desenvolver trabalhos com artísticas com essas características. "Tenho o maior respeito pelo Caetano, mas que tipo de som a gente faria? Alguém ia ficar esquisito nessa. Não que eu não goste dele. Acho o Caetano do caralho. Ele é inteligente, está à frente do tempo o tempo todo" (RSS, 2009).

As parcerias, segundo o rapper, fluem sem grandes dificuldades com "gente do contexto" da música brasileira, como Zeca Pagodinho, Leci Brandão ou Djavan. Brown já gravou com os pagodeiros Netinho e Belo e o com o cantor Almir Guineto. Afirma, no entanto, que gostaria de desenvolver novas parcerias. Entre elas, a mais desejada é a com o cantor e compositor Cassiano¹¹², que hoje praticamente vive recluso. "Já tentei, mandei recado, mas ele não quer, porque já foi muito enganado. Ele não está a fim de começar do zero uma nova relação de amizade. Queria ouvir da boca dele. Por que você não quer, Cassiano?" (RRS, 2009).

3.3 A religião

Evidenciando a importância da religião na sua maneira de enxergar o mundo, Mano Brown costuma apertar a mão de um conhecido acompanhado de cumprimento que tem origem no candomblé, ombro a ombro. Além disso, no seu braço direito, tatuou uma cruz onde se lê "Provérbios 15-16-17".¹¹³ "A temática religiosa também é uma referência constante no rap brasileiro. Por isso, quando seus representantes sentem-se humilhados e desprotegidos pelas leis

¹¹² No começo dos anos 1970, cantores negros brasileiros que acompanhavam a música dos cantores negros estadunidenses transformaram a cena musical brasileira. O cantor e compositor Cassiano foi o maior expoente dessa tendência musical, ao lado de Tim Maia e da Banda Black Rio.

¹¹³ Mesmos provérbios que ilustram a capa do CD *Sobrevivendo no inferno*.

do homem, eles apelam à Justiça Divina para pedir proteção e força para seguir adiante” (SOUSA, 2009, p.203).

O rapper paulista já foi seguidor do candomblé e frequentou igrejas evangélicas. Em 2001, na entrevista para a Revista Fórum disse que:

Eu frequento uma igreja evangélica pentecostal aqui da quebrada. Eu já simpatizei com o candomblé. Agora, quando minha família ia ao candomblé não tinha nem pra comer. O candomblé mexe com coisa que não é da alçada do ser humano. Eu acho que existe uma força maior. Acredito em Deus, que Jesus existiu mesmo, que ele fez o que falam. Não que eu vá seguir pessoas. Se eu tentar me espelhar num crente, vou me danar. Tem que ir pela palavra, não num ser humano que é igual a mim. Todo mundo quer analisar a religião pelas pessoas. Você pode encontrar pessoas boas e pessoas más numa igreja. Você não pode seguir o homem, mas a palavra. Se fosse pra seguir o homem não existiria Deus e essas coisas. Como pode existir a criatura? Precisa de criador. É outro assunto. (RF, 2001)

Na música “Vida Loka (Pt. 1)”, do CD *Nada como um dia após o outro dia*, verificamos essa admiração aos religiosos: “Fé em deus que ele é justo! / Ei irmão, nunca se esqueça / Na guarda, guerreiro levanta a cabeça, truta / Onde estiver, seja lá como for / Tenha fé, porque até no lixão nasce flor / Ore por nós pastor, lembra da gente / No culto dessa noite, firmão segue quente / *Admiro os crentes, dá licença aqui / Mó função, mó tabela pô, desculpa aí*” (grifos nossos). Hoje, no entanto, Brown afirma não acompanhar nenhum credo. “Sou contra a religião. Porque virou empresa. Deus está nas pequenas coisas” (RRS, 2009).

Sobre a estreita e perigosa relação entre hip hop e religião – manifesta principalmente nas letras de rap, exemplo: “Gênesis”, “Mágico de Oz”, “Fórmula Mágica da Paz”, etc. -, a psicanalista Maria Rita Kehl (1999) escreve que os jovens participantes do movimento hip hop formam um significativo contingente, os “50 mil manos”. Mas onde estaria o responsável pela organização e liderança desse grupo? “Surpreendentemente, Mano Brown ‘usa’ Deus para fazer

esta função. Embora em nenhum momento fale em nome de igreja nenhuma, Deus é lembrado...” (p.100).¹¹⁴

Dessa forma, Deus é lembrado como referência que não deixa os integrantes do movimento seguir o caminho “errado”, já que todas as outras referências (família, escola, Estado, mídia, etc.) estariam falidas e corrompidas. Deus é tomado como pai cujo desejo indica ao filho o que é ser um homem.

Não me atrevo a interpretar a religiosidade pessoal, íntima, dos componentes do grupo. Mas sugiro que o Senhor que aparece em alguns destes raps (junto com os Orixás! ver “A fórmula mágica da paz” – Mano Brown: “agradeço a Deus e aos Orixás/ parei no meio do caminho e olhei para trás”), além de simbolizar a Lei, tem a função de conferir valor à vida, que para um mano comum “vale menos que o seu celular e o seu computador” (“Diário de um detento”, Brown e Jocenir, este último prisioneiro da casa de Detenção de São Paulo). No que depender da lei dos homens, estes jovens já estão excluídos, de fato, até do programa mínimo da Declaração dos Direitos do Homem. A alternativa simbólica moderna, imanente, a Deus, seria “a sociedade” – esta outra entidade abstrata, abrangente, que deveria simbolizar o interesse comum entre os homens, a instância que “quer” que você seja uma pessoa de bem, e em troca lhe oferece amparo, oportunidades e até algumas alternativas de prazer. (KEHL, 1999, p.100)

Portanto, volta-se para Deus, já que os “manos” não acreditam na transformação desenvolvida na sociedade democrática porque esta não se importaria e não dá sinais que irá alterar o seu sistema de privilégios para incluir e contemplar os direitos deles. Isto é, a regressão a Deus faz sentido, num quadro de absurda injustiça social, considerando-se que a outra alternativa é a regressão à barbárie (KEHL, 1999).

¹¹⁴ “Além da força e da coragem para seguir adiante ‘sem desandar’, o componente religioso, isto é, a fé professada em Deus oferece, também, refúgio e abrigo para os jovens da periferia. Uma vez que as leis dos homens não conseguem promover a justiça e o equilíbrio social esperado, eles buscam ou projetam, na referência simbólica de Deus, o auxílio e o apoio necessários para superar o sofrimento e as dificuldades enfrentadas no cotidiano de suas vidas” (SOUSA, 2009, p.29).

3.4 Sobre o Rap e a juventude

A solução para o abandono do pai, pobreza, baixa escolaridade e violência praticada nas periferias das grandes cidades brasileiras estaria no rap. Este teria o potencial de transformar o simples ato de escutar a rima de um MC/ rapper num gesto de discordância social, isto é, por meio das letras, o rap seria capaz de produzir uma leitura crítica da sociedade e, posteriormente, uma atividade remunerada diferente daquelas funções normalmente desenvolvidas por pessoas de origem simples e escolaridade parca.

Tratando da composição e produção de seus raps, Brown diz que a parte mais difícil é fazer o morador da periferia ouvir, ou seja, prestar a atenção.

a parte mais difícil da fita toda é fazer o favelado te ouvir, não o [membro da] classe média. O [indivíduo da] classe média estuda, analisa o que você fala. Os caras têm um conceito, estudaram, uns já deram sorte de viajar, outros de fazer faculdade. Já o favelado compra axé, sertanejo, samba (esse samba que os caras fazem hoje), que é já pra não ouvir a letra. Pra você fazer esses caras ouvirem o seu rap, truta, se você tiver um estilo, vamos dizer, aristocrata, não vai conseguir. A minha intenção é fazer eles ouvirem, porque o rap é música popular, é música do povo. Então eu não posso falar que nem um político, com o linguajar político. (RTD, 2000)

Portanto, o público alvdo de Brown são aqueles que não concluíram a educação básica, muitos encontram-se desempregados e vivem em um cotidiano que se mostra vazio, ou seja, para os jovens dos morros, favelas e periferias brasileiras.

Destarte, o movimento hip hop é acompanhado principalmente por jovens. Para estes, a música tem sido uma das principais expressões artísticas na qual eles visualizam a possibilidade de expressar-se e ter visibilidade. Nesse intuito, analisar o rap, um dos elementos do hip hop, é aproximar-se desse universo chamado juventude.

Andando pelos bairros das periferias brasileiras nos dias de semana, é possível ver dezenas de jovens pelas ruas e calçadas, conversando em grupos ou simplesmente sentados, passando o dia sem ter o que fazer, sem acesso a equipamentos sociais, como centros culturais ou mesmo praças públicas, sem espaços e tempo que os estimulem, que ampliem as suas potencialidades. Esses não têm outra alternativa a não ser levar uma vida empobrecida não só de recursos materiais, mas, principalmente, de recursos simbólicos que os capacitem a enfrentar as transformações pelas quais a sociedade vem passando.

Talvez esteja aí uma das principais razões que levam os jovens pobres a se envolverem com as drogas e a marginalidade. Para os jovens ligados aos grupos musicais, existe pelo menos o sonho de se tornarem cantores, gravar, fazer sucesso. Um sonho que, independentemente das possibilidades da sua realização, dá um sentido ao cotidiano deles. (DAYRELL, 2002, p.123)

Dessa forma, para os jovens da periferia que, geralmente, não têm acesso a uma formação musical, o rap torna-se um dos poucos estilos que lhes permitem realizar-se como produtores musicais e artistas. Não é sem razão que grupos de rap e duplas de MC's tendem a cantar apenas suas próprias músicas, sendo raro que cantem músicas de outros grupos.

Em outras palavras, trata-se de forjar uma literatura “para si”, e não segundo padrões alheios. Sem descartar a riqueza das composições, é na relação entre aquele que diz e aquele para quem se diz que deve ser pensada a força assumida pelo rap. Aquele que ouve também é aquele que tem o direito à palavra, porque a palavra se faz na linguagem que lhe é própria. (DUARTE, 1999, p.19)

A experiência desses jovens nos grupos musicais revela múltiplos significados, interferindo diretamente na forma como se constroem e são construídos como sujeitos sociais e como elaboram determinada identidade individual e coletiva. Um primeiro aspecto a ser salientado é a dimensão da escolha. Analisando a trajetória dos grupos, constata-se inicialmente

que todos os jovens aderem ao estilo como consumidores do gênero musical. A passagem para a condição de produtores significa para muitos um processo de envolvimento gradativo. É possível perceber alguns fatores comuns que explicam a escolha que realizam: o lugar social que ocupam e o capital cultural a que têm acesso, os poucos pré-requisitos do rap para a produção cultural, a identidade com o ritmo e a temática abordada pelo estilo, dentre outros. “Significa dizer que a escolha e a adesão ao estilo são frutos de uma complexa trama na qual estão presentes os determinantes sociais, mas também a expressão da subjetividade” (DAYRELL, 2002, p.127).

Nessa produção poética, a estrutura das letras, a fidelidade ao território e a explicitação de uma temática social são elementos identificadores do rap em qualquer lugar, seja no Brasil ou nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, o conteúdo poético tende a refletir o lugar social concreto onde cada jovem se situa e a forma como elabora suas vivências, numa postura de denúncia das condições em que vive: a violência, as drogas, o crime e a falta de perspectivas. Mas também cantam a amizade, o espaço onde moram, o desejo de um "mundo perfeito", a paz (DAYRELL, 2002).¹¹⁵

Sobre o que escreve, Brown afirma que procura relatar de forma simbólica a sua vivência que se transformou em experiência de vida, isto é, escreve o que presenciou e ouviu falar na periferia:

Eu falo da vida, mano. Na periferia tem muita coisa que parece que é proibido falar. Até os grupos de rap falam meio naquela, tá ligado? Não pode falar certas coisas porque não tem aquela moral, aquele conceito. O Racionais pode falar de muita coisa. Falo das coisas que vi, de como cresci. Quem me criou foi uma negra e eu vi como ela sofreu por isso. O caso de minha família é típico. Na história do Brasil, quanto branco não fez filho em mulher negra e se jogou [a

¹¹⁵ “Os músicos do rap raramente possuem formação musical escolar, assim como não tocam instrumentos convencionais. Mas o aspecto realmente revolucionário do movimento hip hop foi abolir a noção tradicional de que só faz música quem tem e formação e toca instrumentos musicais” (AZEVEDO, SILVA, 1999, p.77).

abandonou]? Isso é o Brown e é sobre isso que escrevo, não é o que li num livro. (RTD, 2000)

Um outro fator que se destaca na análise dos raps e dos rappers, é que eles atribuem a si mesmos o papel de "porta-vozes" da periferia.¹¹⁶ Alguns deles se atribuem a "missão" de problematizar a realidade em que vivem através das músicas que cantam, com a pretensão de "conscientizar os caras" dos problemas e riscos que o meio social lhes impõe. O rapper GOG, sobre esse fato afirma que: “Temos um compromisso não somente com a música, mas também com a questão social, inclusive a de não incentivar em público o uso de qualquer droga, seja ela a pinga ou a maconha. Uma vez em cima do palco, você é um líder e pode influenciar muita gente” (apud ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.38). Sobre este ponto, Dayrell (2002) escreve que:

Para muitos desses jovens, o *rap* torna-se uma forma de intervenção social, mas em outros moldes. Por meio da linguagem poética, do corpo, do lazer propõem uma pedagogia própria, que tem como um dos instrumentos a polêmica. Talvez esteja aí uma das dificuldades de estabelecerem um diálogo com as organizações políticas do mundo adulto, como sindicatos, partidos e até mesmo o movimento negro, diante dos quais se mostram desconfiados, mantendo distanciamento. (p.128)

Outros jovens ainda enfatizam a importância de serem reconhecidos no próprio meio em que vivem. Em outras palavras, para esses jovens, aderir ao estilo hip hop, especialmente ao rap, possibilitou-lhes a abertura de novos espaços, onde eles passaram a se colocar na cena pública em outros termos, como artistas, como criadores, como sujeitos de um projeto. Nesse sentido, o rap é um meio de que se servem para articular uma auto-imagem positiva, uma forma de se afirmarem

¹¹⁶ “A condição de excluído surge no discurso rapper como objeto de reflexão e denúncia; mais uma vez é a dimensão pessoal que possibilita o desenvolvimento da crônica cotidiana de um espaço no qual o poder público e a mídia se afastam. Os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática. Chacinas, violência policial, racismo, miséria e a desagregação social dos anos 90 são temas recorrentes na poética rapper” (SILVA, 1999, p.31).

como "alguém" numa sociedade que massifica e os transforma em anônimos. Ao mesmo tempo, através das letras das músicas, do corpo e do visual que valorizam a estética negra, na afirmação positiva do espaço da periferia, o rap possibilita a muitos desses jovens reelaborar a experiência social imediata em termos culturais, traduzida em forma de autoconsciência diante do processo de segregação espacial e dos preconceitos sociais e raciais, possibilitando a construção de uma identidade positiva como pobres e negros (DAYRELL, 2002).

Algumas temáticas são constantes nos discos dos Racionais MC's: pé-de-pato [grupos de extermínio formado em sua maioria por policiais] ("Homem na Estrada"); a questão do orgulho negro ("Negro limitado"); a situação carcerária ("Diário de um detento") e, principalmente, o cotidiano violento das periferias das grandes cidades brasileiras ("Fim de Semana no Parque").

Por meio das denúncias e narrativas sobre o mundo da periferia, os rappers pretendem romper com o silenciamento sobre os problemas enfrentados por aqueles que se encontram do outro lado dos muros. Privados dos sistemas de apoio social, saúde, educação e segurança, os jovens paulistanos se viram à mercê da crise social expressa por indicadores crescentes de violência. Hoje a classe média ao ser também atingida começa a reagir diante dos problemas há muito colocados para os cidadãos da periferia. Diante do silêncio indiferente da metrópole, a voz dos rappers e integrantes do movimento hip hop tem permanecido como referência para os jovens. (SILVA, 1999, p.32)

Tratando das composições no início da carreira, o líder dos Brown diz que os primeiros raps "xingavam a polícia, aqueles baratos. Na época ninguém falava nada dessas coisas, então estourou" (RTD, 2000). Sobre isso, Kehl (1999) destaca que:

Nenhuma exaltação, nenhuma referência sublime é possível a uma arte que tem por principal função tentar simbolizar um cotidiano que se depara todo o tempo com o nó duro do real, no sentido que a psicanálise laciana atribui à palavra: o indizível, o que está além da capacidade de elaboração pela linguagem, o que nos escapa sempre. (p.103)

O rapper evidencia consciência sobre a influência que as suas letras têm sobre os ouvintes e alerta que suas músicas não podem ser vistas como retratos fieis da realidade, mas como aproximações artísticas da mesma:

Tudo bem, o rap tem o poder de fazer o cara se inspirar às vezes numa fita ou outra, só que ele não é realidade pura, mano. É como tirar uma paisagem da vida real e fazer um desenho. Se você pega um quadro, pinta uma criança catando lixo, na vida real é feio pra caralho, mas todo mundo vai querer comprar. Entendeu a diferença? Aí é que tá o barato do rap. O rap é o retrato do barato. Se você quiser vender aquilo ali, ninguém compra, você vai ter que transformar. Por que o cara gosta e compra o rap? O bagulho rima, tem a batida, tem balanço... Fala umas palavras que no dia-a-dia o cara nunca imaginava que ia virar um rap. É tudo magia, truta. Cada música que eu faço pra mim é um filho. Todas têm uma personalidade, têm alma. Eu não faço música pra encher disco nem pra fazer ibope. Faço música. Cada letra tem uma cara, tem uma cor, tem um estilo. Cada música é uma pessoa. A música é viva. As coisas têm que estar todas ali. O corpo humano tem cabelo, olho... A música é a mesma coisa: tem a batida, tem a rima, tem o ritmo, tem a ideia, tem a mensagem que está escondida, mas tem que ter a mensagem explícita. (RTD, 2000)

Embora seja patente o caráter contraditório da produção dos grupos de rap, cujas letras podem expressar posições sexistas e às vezes ingênuas, revelando diferentes modos de pensar que orientam a visão sobre o rap, não há dúvida de que, para se candidatarem e permanecerem na cena rapper, os músicos têm que ativar um repertório suficientemente munido de mensagens políticas de contestação do “sistema” e de denúncia social, na maioria das vezes bastante elaboradas. “O *rap*, assim, indica para esses jovens uma outra forma de entender o mundo que os cerca. Ao mesmo tempo, lhes dá instrumentos para operacionalizar essa mudança de olhar” (MORENO, ALMEIDA, 2009, p.136).

Podemos verificar esse caráter “libertador” do rap quando analisamos as falas de alguns integrantes do movimento hip hop. O rapper Dexter afirma: “Até então era apenas mais um, aí conheci o *rap* e me tornei um a mais. Dentro da cadeia, exilado, consigo fazer minha revolução.

O *rap* me ensinou a ser guerreiro, a ser sujeito homem de verdade” (*apud* DOMENICI, FERRÉZ, 2005, p.15). O rapper Sabotage dizia algo semelhante:

Se eu disser que não me envolvi com 8, 9 anos no tráfico, é mentira minha. Parei com quinze anos, trabalhei de guardador de carro em restaurante, aí eu comia os restos que os malucos deixavam no prato, aí voltei. Todos os meus amigos, meus primos, meus tios, é tudo traficante. Porque o tráfico é a única fonte de renda da favela. Se eu parei, sobrevivi, foi por causa do *rap*. (*apud* AMARAL, 2005c, p.18)

O pesquisador Oswaldo Faustino (2001) também enxerga esse caráter libertador no hip hop. Segundo este autor, como a maioria das manifestações artísticas que nascem da sofrida alma humana, tem auxiliado um número significativo de adolescentes e jovens adultos a encontrar uma identidade e a elevar sua auto-estima. A vergonha da vida discriminada da favela dá lugar à altivez própria dos que se descobrem capazes de fazer arte, de mudar a própria vida e as daqueles a quem amam. “E de transformar a falta de uma perspectiva existencial na saudável e transformadora consciência da cidadania. Talvez seja a isso que se possa chamar ‘ideologia do hip hop’” (p.10-1).

Nesse sentido, Kehl (1999) escreve que o rap não oferece nenhuma saída material para a miséria, também não aposta na transgressão como via de auto-afirmação, como é comum entre os jovens de classe média (exemplo disso é o sucesso do grupo Planet Hemp). “Muito menos no confronto direto com a principal fonte de ameaças contra a vida dos jovens, que a julgar pelo rap, é a própria polícia. Conformismo ou sabedoria? (...) O que o *rap* procura promover são algumas atitudes individuais fundamentadas numa referência coletiva” (p.99).

De forma intuitiva e reveladora, o ex-traficante José Carlos dos Reis Encina, o Escadinha, famoso por suas fugas espetaculares, resume essa ideia:

Eu não sou formado na cultura hip hop, sou formado na rua, sou apenas um iniciante. Outro dia eu ouvi o MV Bill dizer que ele prega o rap como se prega o evangelho, então eu me considero uma pequena ovelha que muito vai aprender com esse imenso rebanho. Talvez eu faça algum dia um disco com o Bezerra [da Silva], o Zeca [Pagodinho], o Almir Guineto. Só preto. Mas não quero fazer samba para alegrar a rapaziada, quero viver pela verdade, quero ser convincente (...) Esses rappers me reacenderam a idéia de solidariedade e, acima de tudo, a de continuar lutando pela coletividade, mesmo que a igualdade social seja uma utopia. (*apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.76)

Ao mesmo tempo, o rap é acusado de incitar a violência. O episódio mais publicizado é a interrupção do show dos Racionais MC's no Vale do Anhangabaú (projeto *Rap no Vale*), São Paulo, em 1994, pela Polícia Militar após o grupo cantar "Homem na Estrada". Maria Eduarda A. Guimarães (1999) rebate essa tese e afirma que "por ser um discurso sobre a vida dos excluídos das periferias não há como não fazer referência à violência intrínseca a esta. Isso faz do rap um produto cultural aparentemente menos indicado ao sucesso junto à indústria cultural" (GUIMARÃES, 1999, p.40).

Nova York, Los Angeles, Rio de Janeiro ou São Paulo, periferia é periferia em qualquer lugar e a ocupação desses espaços por jovens negros, excluídos da economia, da política e da educação, estão reunidos em um aspecto comum: a violência. (...) Assim como periferia é periferia em qualquer lugar, violência é violência em qualquer periferia. Não por outro motivo a violência é uma presença constante nas letras do rap. Ela é parte intrínseca do cotidiano vivenciado pelos jovens que moram em qualquer periferia e, sendo o relato da vida desses jovens, o rap incorpora essa violência em seu discurso. (GUIMARÃES, 1999, p.41)

A proximidade e, no limite, contato que os rappers travam com o mundo do crime é inegável. Afinal, muitos adolescentes e jovens que entram no banditismo foram socializados com alguns rappers. A justaposição é tão forte que na música do grupo Racionais MC's "Artigo 157", do CD *Nada como um dia após o outro dia*, a letra relata de forma minuciosa o planejamento e execução de um roubo:

A cena é essa, / Fica ligado, / Um mão branca, / Fica só de migué, / No bar em frente, / O dia inteiro, tomando café, / É nosso, / O outro é japonês, / O kazu, / Que fica ali, / Vendendo um dog, / Talão zona azul, / Se compra o dog dele, / E fica ali no bolinho, / Ele tem, / Só um canela seca no carrinho, / Se liga a loira né, / Então, / Vai tá lá dentro, / De onda com os guardinha, / Pam, / É nessa ae que eu entro, / É 2 tem mais um, / Foi quem deu, / Tá ligeiro, / Na hora, / Ele vai tá de h no banheiro, / Tem uma xt na porta, / E uma shaara, / Pega a contra-mão, / Vira a esquerda e não para, / A cara, / É direto e reto, / Na mesma, / Até a praça, / Que tá tudo em obra, / E os carro não passa, / Do outro lado tá a rose, / De golf, / Na espera, / Da as arma e os malote pra ela, / E já era,

Essa suposta relação entre rap e a violência atingiu o seu ápice, no cenário brasileiro, em 2005, quando um jovem foi assassinado dentro da casa de espetáculos que o grupo Racionais MC's fazia um show. Nesse momento, Mano Brown enfrentou um dos dias mais difíceis de sua carreira, segundo o mesmo. Quando cantava para 1.200 pessoas em Bauru, interior de São Paulo, o estudante Luís Fernando da Silva Santana, de 19 anos, foi morto a tiros por José Roberto Lourenço de Moura Júnior, de 21. Ainda com vida, Luís foi arrastado ao palco, sangrando muito. Brown se perde no "Pai Nosso".

Invadiram o palco para tirar foto, pedir autógrafo, por cima do corpo. Fiquei nervoso, empurrei uns fãs. Na volta do show, deu aquele vazio, aquela incerteza de você estar ou não no caminho certo, de você ter culpa ou não, se podia interferir. Em Brasília, na saída de outro show, vi dois mortos com a camisa dos Racionais. Nunca quisemos, mas também sei que a gente canta para a rapaziada que é fio desencapado. (RRS, 2009)

Outros rappers já foram acusados de incentivar a violência, MV Bill e o seu produtor Celso Athayde tiveram que responder um processo por apologia ao crime devido ao videoclipe "Soldado do Morro". No entanto, "o *rapper* carioca diz não saber como se tornou herói entre bandidos se seu discurso os recrimina" (SALLES, 2005, p.08). Talvez isso aconteça porque as letras dos rappers procuram explicar, afirma o jornalista e pesquisado do assunto Marcelo Salles,

os acontecimentos a partir de um outro ponto de vista. Isto é, contextualiza e tenta ilustrar e entender a realidade do crime.

A arma não nasce na favela, é importada de Israel, Rússia, EUA... A droga não é cultivada no morro, atravessa a fronteira e alguém permite que ela se instale nas comunidades pobres. Ao divergir do discurso dominante, difundido pela mídia grande, que criminaliza a pobreza, Bill responsabiliza também os que vestem terno e gravata, sem deixar de mostrar que o crime é um caminho errado (mas um caminho tomado por quem, na maioria das vezes, não teve escolha). (SALLES, 2005, p.08)

O rapper Dexter, preso por roubo a mão armada, fará semelhante observação:

o rap retrata a realidade da periferia e das ruas, e o crime faz parte da rua, faz parte da periferia. Só que é o seguinte: o crime é o crime, o rap é o rap. Acho que o rap é bem maior do que o crime. O crime é um poder paralelo fundo, mas o *rap* é mais. Além de ser mais poderoso, é bem melhor, pois fala de esperança, de amor, traz a tona os problemas pra que entendam o contexto da coisa.. (apud DOMINICI, FERRÉZ, 2005, p.17).

Portanto, o real é a matéria bruta do dia a dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap. Ou seja, os morros, favelas e periferias brasileiras são caracterizadas, entre outras coisas, pelo desrespeito dos direitos e o cotidiano pobre e violento – casas pequenas e mal acabadas, ausência de asfalto e de rede de esgoto, postos de saúde e escolas oferecendo serviços precários, presença ostensiva e truculenta da polícia. É como se os poetas do rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da morte e da miséria; por isso eles não deixam a favela, não negam a origem (KEHL, 1999).

Segundo Guimarães (1999), o rap não deve, todavia, ser compreendido como um movimento que trata apenas das questões conflitantes da condição humana. Ele pode e deve também ser compreendido como um movimento artístico que desafia o ideal tradicional de

originalidade e autenticidade, que por muito tempo escravizou a concepção de arte no mundo ocidental. Por isso, seu caráter "inovador" pode ser compreendido como uma importante contribuição para o rompimento da linearidade que dominou as técnicas de fazer música no mundo contemporâneo. Foi, aliás, com essa determinação que os rappers deram continuidade ao que havia sido iniciado pelos punks na década de 1970 e, ao modo desses dissonantes de outrora, foram buscar nos resíduos da sociedade pós-industrial inspiração e apoio para produzir a sua arte.¹¹⁷

3.5 A polícia

O programa “A Liga”, da TV Bandeirantes, que foi ao ar no dia 02 de agosto de 2011, discutiu as contradições da cidade mais rica do país, São Paulo, ressaltando que existem lugares da capital paulista que não compartilham dessa abastada realidade. Como exemplo, aponta a situação do Capão Redondo, bairro da zona sul de São Paulo, com 289 mil moradores que vivem em um espaço de mais ou menos 15 km quadrados e com uma renda média mensal de apenas R\$ 711,00 reais. Com quase 100 anos de existência, o Capão Redondo carrega a fama de ser um dos bairros mais perigosos da capital paulista.

Para desvendar essa realidade, o rapper e apresentador Thaíde entrevistou Mano Brown, ex-morador e liderança do bairro. A conversa se inicia com o líder dos Racionais MC's asseverando que o hip hop contribuiu para mostrar que as comunidades das periferias não

¹¹⁷ “A realidade que é descrita nas letras de rap é uma realidade sem nenhuma idealização, sem nenhum retoque que a torne menos violenta, a descrição “nua e crua”, diferentemente do que aconteceu com o samba, nos anos 30, em que a descrição da pobreza dos morros era romantizada, em que este aparecia como um lugar de pobres, sim, mas de uma pobreza quase idílica, sem que a violência aparecesse como elemento dessa descrição. Da mesma forma como o samba foi a crônica dos subúrbios e morros cariocas dos anos 30-40, o rap é a crônica dos anos 80-90 das periferias dos grandes centros urbanos” (GUIMARÃES, 1999, p.41).

poderiam ficar aguardando medidas da esfera pública, ou seja, o hip hop trouxe a “consciência do nós por nós”.

Brown reconhece que o bairro mudou, porém fala que as mudanças estão aquém do esperado quando comparadas com outras regiões, “o mundo mudou e o Capão não podia ficar fora”. Isto é, “o mundo andou 300 km para frente e nós andamos 3 [Km]”. Ressalta que essas melhorias foram realizadas, na sua maioria, pelos moradores locais e não pelo governo. Essas transformações, no entanto, suscitaram problemas como a presença ostensiva da polícia: “[A polícia] só vem aqui para atrapalhar. Não ajuda em nada.” Com essa colocação Pedro Paulo ativa discurso vociferado em várias músicas do seu grupo, como por exemplo, “Homem na estrada”:

“Não confio na polícia, raça do caralho. / Se eles me acham baleado na calçada, / chutam minha cara e cospem em mim é... / eu sangraria até a morte... Já era, um abraço! / Por isso a minha segurança eu mesmo faço”.

Talvez essa rejeição e fala agressiva contra os agentes de repressão continuem devido a constatações que diferentes pesquisadores fazem há alguns anos, isto é, da violência nas periferias brasileiras.

A lógica instrumental do uso da força reaparece, em plena "democracia", muito intensamente nas relações internas às periferias, a "violência urbana" se torna representação coletiva nas cidades e as taxas de homicídio explodem. (...) A expansão da violência interpessoal e sua especialização recente nas favelas de São Paulo, nas quais tribunais conduzidos pelo "mundo do crime" são legitimados como operação de justiça, parecem-me, pois, intimamente relacionadas à frustração do projeto de inscrição dos "trabalhadores" no mundo do direito. (FELTRAN, 2010, p.208-9)

Nesse mesmo sentido, Brown reconhece ter utilizado suas letras para denunciar abusos por parte da polícia – especialmente os pés-de-pato, mas hoje prefere fazer isso com mais sagacidade, ironizando, sem tratar os policiais com tanta seriedade.

A violência é uma das bases do discurso *rap*. Ela é comumente utilizada para justificar as ações do criminoso contra o “sistema opressor” que, em alguns casos, pode ser representado pela polícia e, em outros, está simbolizado no preconceito da elite contra os favelados. Ultimamente o *rap* tem sido um dos principais meios utilizados pelos jovens da periferia para combater esses estereótipos. (SOUSA, 2009, p.190)

Episódio que obteve grande repercussão envolvendo os Racionais MC’s e a Polícia Militar, como mencionado acima, foi o problema na apresentação que o grupo fazia no festival no Vale do Anhangabaú, em 1994. Depois de cantar a música “Homem na Estrada”, os rappers foram detidos e levados para a delegacia.¹¹⁸ O último grande incidente envolvendo os Racionais MC’s e a Polícia aconteceu durante uma apresentação do evento “Virada Cultural”, na Praça da Sé, em maio de 2007, quando um show foi interrompido após parte do público que assistia os Racionais ter entrado em conflito com os agentes de segurança. A confusão, segundo Brown, foi causada porque um [agente da] polícia caiu no chão quando tentava deter um jovem. “Vi a cena, foi do lado esquerdo [do palco]. Falei uma frase: ‘A polícia foi feita para sequestrar escravo fujão e é isso até hoje’” (RRS, 2009). Depois, afirma o rapper, o Polícia Militar agrediu o jovem que fugia. “Os moleques viram e todo mundo se revoltou. Eles [PMs] estavam ali dispostos a arrumar treta. O barato era o Racionais e eles já vão com medo. Já são incumbidos de fazer uma função com medo. E um cara com medo... A primeira atitude violenta foi deles” (RRS, 2009).

Sobre esse tema, Brown arrisca algumas “justificativas” para as causas da agressividade policial nas periferias.

¹¹⁸ “Em novembro de 1994, os rappers foram detidos pela Polícia Militar de São Paulo quando subiram ao palco durante o festival *Rap no Vale*, realizado no Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, para cantar “O homem na estrada”. O motivo alegado para a prisão foi incitação à violência e desacato à autoridade. ‘Eu nunca cantei o crime. Eu canto a realidade. Pertencço à realidade da periferia’, justifica Mano Brown” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.35).

Mas lá na polícia, dentro da corporação, não sobra ninguém. Uma vez eu estava numa delegacia e vi um policial chegando pra falar com o comandante dele. Aí o comandante berrou: “volta pra trás, cadê seu chapéu?” O cara parou e o comandante mandou: “Eu te chamei pra você entrar aqui? Volta pra trás, pra lá, mais pra lá”. O cara fez o que ele mandou e voltou. Não deu outra, o comandante: “De novo, volta, pede licença e agora você vem”. Mandou ele voltar três ou quatro vezes. Agora solta aquele cara na rua e você é o primeiro otário a trombar com ele numa favela. Na hora ele pensa: "Vou tirar a neurose é nesse aqui". (RF, 2001)

Por isso, o rapper concluí que “esse espírito do vamos combater o crime para o bem da população não existe. Não tem nada disso. Ele nada mais é que um criminoso com farda. Os que nós vemos aqui, todos são iguais. Agora o que dá nojo é que ele é um cara que muitas vezes sabe das coisas” (RF, 2001). No entanto, isso não significa que Brown defenda a atuação do banditismo e, mais especificamente do traficante como possível solução para a resolução dos problemas e angústias dos moradores dos bairros pobres do Brasil. O raciocínio é mais complexo e, neste ponto, não dualista. “O traficante representa, nas letras de Brown e Edy Rock, a face bárbara do individualismo burguês: o cara que não está nem aí pra ninguém, que só defende o dele, que não tem escrúpulos em viciar a molecada, expor crianças ao perigo fazendo avião para eles” (KEHL, 1999, p.101). Segundo o rapper:

O crime é alienado. Os criminosos na periferia não são políticos, não têm ideologia. São alienados. É ouro, puta, motel, roupa de marca, carro de playboy. Não tem ideologia, tem merda. Eu vivo na periferia, eu vejo o que é. Eu vejo os moleques começando. Tem movimentos isolados, aqui e ali, tá pintando, mas é difícil. (RF, 2001)

Além das afirmações nas diferentes entrevistas, encontramos condenação à vida criminosa e em especial a do traficante em diversas músicas, como “Mano na porta do bar” (álbum *Raio X do Brasil*, 1993):

Você viu aquele mano na porta do bar / Jogando um bilhar descontraído e pá / Cercado de uma pá de camaradas / Da área uma das pessoas mais consideradas / Ele não deixa brecha, não fode ninguém / Adianta vários lados sem olhar quem / Tem poucos bens, mais que nada, / Um fusca 73 e uma mina apaixonada / Ele é feliz e tem o que sempre quis / Uma vida humilde porém sossegada / Um bom filho, um bom irmão, / Um cidadão comum com um pouco de ambição / Tem seus defeitos, mas sabe relacionar / Você viu aquele mano na porta do bar (aquele mano)

(...)

Você viu aquele mano na porta do bar / Ele mudou demais de uns tempos para cá / Cercado de uma pá de tipo estranho / Que promete pra ele o mundo dos sonhos / Ele está diferente não é mais como antes / Agora anda armado a todo instante / Não precisa mais dos aliados / Negociantes influentes estão ao seu lado / Sua mina apaixonada, linda e solitária / Perdeu a posição agora ele tem várias... / Várias mulheres, vários clientes, vários artigos, / Vários dólares e vários inimigos. / No mercado da droga o mais falado / O mais foda, em menos de um ano subiu de cotação / Ascensão meteórica, contagem numérica, / Farinha impura, o ponto que mais fatura / Um traficante de estilo, bem peculiar / Você viu aquele mano na porta do bar / (Aquele mano)

(...)

Você tá vendo o movimento na porta do bar / Tem muita gente indo pra lá, o que será? / Daqui apenas posso ver uma fita amarela / Luzes vermelhas e azuis piscando em volta dela / Informações desconstruídas gente, indo e vindo / Não tô entendendo nada, vários rostos sorrindo / Ouço um moleque dizer, mais um cuzão da lista / Dois fulanos numa moto, única pista / Eu vejo manchas no chão, eu vejo um homem ali / É natural pra mim, infelizmente / A lei da selva é traiçoeira, surpresa / Hoje você é o predador, amanhã é a presa / Já posso imaginar, vou confirmar / Me aproximei da multidão e obtive a resposta / Você viu aquele mano na porta do bar / Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas...

Portanto, a aversão que os rappers, especialmente aqueles de estilo gangsta, têm dos agentes de segurança está associado ao fato de que estes desenvolveram e, em alguns casos, desenvolvem ações e inserções repressoras e, no limite, ilegais nas periferias das grandes cidades brasileiras. Isso, no entanto, não significa que Mano Brown e os demais integrantes do movimento hip hop façam apologia à violência e a vida bandida.

3.6 Ódio pelo *playboy*

Uma constante nas músicas de Mano Brown é a manifestação de repulsa ao estilo de vida e maneira de pensar da classe média, aquilo que de maneira genérica o movimento hip hop chama de *playboy*. A música “Fim de Semana no Parque” (álbum *Raio X* do Brasil, 1993) aponta esse viés: “Olha só aquele clube que dá hora / Olha aquela quadra, olha aquele campo / Olha, Olha quanta gente / Tem sorveteria cinema piscina quente / Olha quanto boy, olha quanta mina / Afoga essa vaca dentro da piscina”.

Um traço comum presente em boa parte da música *rap* é a recusa constante, muitas vezes intolerante, contra o padrão de vida e o modo de se viver da sociedade branca exclusivista. Essa situação não é nem um pouco nuançada por eles, contrariamente, é revelada em cores e formas numa clara tentativa de explicitar, cada vez mais, as contradições da “democracia” brasileira em suas crônicas musicais. Daí a urgente necessidade de cantar a vingança do filho de mãe negra que foi abandonado pelo pai branco; de criticar a postura das minas de periferia que, em busca de sucesso e destaque, entregam-se com facilidade para os boys; ou ainda quando reclamam o abandono da infância nessas localidades. (SOUSA, 2009, p.06)¹¹⁹

No entanto, o grupo também caiu no gosto da classe média. Ou seja, fora da “fratria” dos manos, ora Brown aparece como heróico líder revolucionário, ora como ser arrogante e portador de um “preconceito ao contrário” – “muita gente não engole pretos orgulhosos como a gente” (RTD, 2000). Talvez por isso, afirma que “eu era pobre e louco, não conseguia ver um *playboy* como um ser humano. Hoje consigo, mas não significa que goste dele. Sei que ele deve ter filho,

¹¹⁹ “Pode-se dizer, então, que os rappers aplicam o mesmo diagnóstico de classificação do qual foram vítimas. Em outras palavras, se o lado “nobre da cidade” elegeu as suas prioridades e identificou o pobre como suspeito preferencial, com o surgimento do rap os pobres vão, igualmente, inventariar muitos motivos para colocar a vida dos boys em suspeição. Cria-se, assim, uma situação de desconfiança mútua que, para os rappers, foi estabelecida pelo preconceito das elites e mascarada pelos apelos de entendimento e harmonia social da “democracia racial”.” (SOUSA, 2009, p.09)

mãe, tudo, mas isso não quer dizer que eu queira fazer parte da família dele" (RRS, 2009) (grifo nosso).¹²⁰

Na música “Hey Boy” do álbum *Holocausto Urbano* (1990), essa visão já era expressa:

Hey boy o que você está fazendo aqui / Meu bairro não é seu lugar / E você vai se ferir / Você não sabe onde está / Caiu num ninho de cobra / E eu acho que vai ter que se explicar / Pra sair não vai ser fácil / A vida aqui é dura / Dura é a lei do mais forte / Onde a miséria não tem cura / E o remédio mais provável é a morte / Continuar vivo é uma batalha / Isso é se eu não cometer falha / E se eu não fosse esperto / Tiravam tudo de mim / Arrancavam minha pele
(...)

Você faz parte daqueles que colaboram / Para que a vida de muitas pessoas / Seja tão ruim / Acha que sozinho não vai resolver / Mas é por muitos pensarem assim como você / Que a situação / Vai de mal a pior / E como sempre você pensa em si só / Seu egoísmo ambição e desprezo / Serão os argumentos pra matar você mesmo / Então eu digo Hey boy... / Não fique surpreso / Se o ridículo e odioso / Círculo vicioso / Sistema que você faz parte / Transforma num criminoso / E doloroso / Será ser rejeitado humilhado / Considerado um marginal / Discriminado, você vai saber / Sentir na pele como dói / Então aprenda a lição / Hey Boy... / "- Aí boy sai andando ai certo... / - Eu tenho todos os motivos / - Mas nem por isso eu vou te roubar / - Morô? / - Sai andando / - Vai caminha mano! / - Não tem nada pra você aqui não, seu otário! / - Vai embora / - Sai fora / - E não pisa mais aqui hein!"

Respondendo a pergunta sobre se, ao escrever, levaria em conta o fato de que hoje também atinge muitos jovens de classe média, Brown afirma que:

Nunca analisei isso. Nem para xingar, nem para contar história. Eu não me preocupo com classe média. Eu me preocupo é com favelado, com pobre, periferia. Porque, se você se preocupar com classe média, ou você vai começar a xingar muito, pra querer ofender, ou vai querer analisar, pra ver se os caras compram mais... É a tendência. Quando você vê o cara xingar muito o burguês, é porque ele quer que o burguês compre. (RTD, 2000)

¹²⁰ “Os grupos culturais de cunho político na contemporaneidade se colocam como um canal de difusão dos sentimentos e desejos dos setores da sociedade que ocupam, produzindo discursos e processos de identificação. Tais discursos são muitas vezes distintos pela afirmação da identidade do grupo que o pronuncia, diferenciando-se de outros. (...) A questão do espaço de reivindicação já fornece indícios para o jogo das identidades e oposições presentes na fala destes movimentos, grupos ou formas culturais. Este espaço é o lugar pertencente a eles, criado a partir do contexto social de sua realidade e que demarca uma fronteira de diferenças: o lugar ocupado por ‘nós’ que se distingue do lugar vivenciado pelos ‘outros’” (BEZERRA, 2009, p.62).

Sobre esse fato, na música “Negro Drama”¹²¹, do CD *Nada como um dia após o outro dia* (2002), Brown ironiza o fato dos jovens da classe “curtirem” Racionais MC’s:

Problema com escola, / Eu tenho mil, / Mil fita, / Inacreditável, mas seu filho me imita, / No meio de vocês, / Ele é o mais esperto, / Gíria e fala gíria, / Gíria não, dialeto / Esse não é mais seu, / Hó, / Subiu, / Entrei pelo seu rádio, / Tomei, / Cê nem viu, / Nós é isso ou aquilo, / O quê?, / Cê não dizia, / Seu filho quer ser preto, / Rhá, / Que ironia, / Cola o pôster do 2Pac ai, / Que tal, / Que cê diz, / Sente o negro drama, / Vai, / Tenta ser feliz,¹²²

O rapper GOG (Genival Oliveira Gonçalves), aponta algo semelhante quando afirma que “hoje, pessoas que nos abominavam estão vestindo as nossas roupas, admitindo no seu dia a dia o nosso modo de andar e até escrever” (REVISTA RAP BRASIL, 2004, p.22). Kehl (1999) destaca que o público-alvo dos Racionais MC’s não são os membros da classe média nem o turista estrangeiro, mas os pretos pobres como eles. “Não, eles não excluem seus iguais, nem se consideram superiores aos anônimos da periferia. Se eles excluem alguém, sou eu, é você, consumidor de classe média – ‘boy’, ‘burguês’, ‘perua’, ‘babaca’, ‘racista otário’ – que curtem o som dos *Racionais* no toca-CD do carro importado ‘e se sente parte da bandidagem’” (KEHL, 1999, p.97). Talvez esteja aí uma das razões da dificuldade da classe média se identificar, de fato, com as músicas e posturas dos *Racionais*:

Assim, fica difícil gostar deles não sendo um(a) deles. Mais difícil ainda falar deles. Eles não nos autorizam, não nos dão entrada. “Nós” estamos do outro lado. Do lado dos que têm tudo o que eles não têm. Do lado dos que eles

¹²¹ “A letra em tom ameaçador escancara o sentimento de revolta dos representantes da diáspora com a sombria situação de suas vidas. Explícita, por outro lado, o desejo de iniciar um acerto de contas para enfim cobrar dos representantes da ‘cultura de engenho’ as devidas reparações a todas as humilhações e injustiças sociais cometidas contra o negro na trajetória de construção da sociedade brasileira” (SOUSA, 2009, p.27).

¹²² “O hip-hop e suas representações simbólicas geram significados diversos para cada indivíduo, construindo subjetividades distintas. Um negro de classe média e um negro que vive em uma comunidade carente vão se sentir fazendo parte do hip-hop de maneiras diferentes” (BEZERRA, 2009, p.64).

invejam, quase declaradamente, e odeiam, declaradamente também. Mas, sobretudo, do lado dos que eles desprezam. (KEHL, 1999, p.97)

Portanto, como gostar desta música que não se permite alegria nenhuma, exaltação nenhuma? Como escutar estas letras intimidatórias, acusatórias, frequentemente autoritárias, embaladas pelo ritmo que lembra um campo de trabalhos forçados ou a marcha dos detentos ao redor do pátio, que os garotos dançam de cabeça baixa, rosto quase escondido pelo capuz da blusa de moletom e os óculos escuros, curvados, como se tivessem ainda nos pés as correntes da escravidão? Por onde se produz a identificação através de um abismo de diferenças, que faz com que adolescentes ricos ouçam e entendam o que estão denunciando os Racionais MC's? (KEHL, 1999).

Apesar disso, essa característica dos Racionais MC's não impossibilita, totalmente, uma identificação de membros da classe média com a visão de mundo dos rappers. Kehl arremata dizendo que a auto-estima e a dignidade dos rapazes negros da periferia não dependam da aceitação por parte da elite branca, não significa que não produzam outros laços, outras formas de comunicação, inclusive com grupos mais ou menos marginais a esta própria elite. Neste caso, a identificação que começou pela cor da pele, ampliou-se para abrigar outros sentidos: exclusão, indignação, repúdio à violência e às injustiças, etc. “Não somos ‘todos’ pretos pobres da periferia, mas somos muitos mais do que eles supunham quando começaram a falar (KEHL, 1999, p.102-3).

3.7 Mano Brown e a mídia

Avesso ao contato com a grande mídia - a trata com despeito e indiferença -, Brown é personagem ideal para que os mitos se acumulem ao seu redor. “Sabe o que? Devia ter um movimento da favela, o movimento do ‘não’. Não vai na televisão, não vai no jornal, não vai em porra nenhuma” (RCC, 2004, p.12). Durão no jeito e no portar-se, não faz discurso politicamente correto. Ao mesmo tempo, não se acha superior por ter espaço para expor seus pensamentos e recusá-lo. Ao contrário, diz que a imprensa só fala dos Racionais por achar o grupo excêntrico, isto é, um bando de pobres e pretos que falam umas coisas diferentes.

Agora, a mídia e muitas pessoas veem a gente como atração de circo, a mulher barbada, o homem que engole espada. Os "maluco" é preto, do Capão (Redondo) [bairro periférico da zona sul da capital paulista] e até que nem é tão burro. Tá todo mundo acostumado a ver Chico Buarque, Jorge Ben, Gilberto Gil, os caras intelectuais cantando. Aí, de uma hora pra outra, aparecem uns malucos de periferia cantando rap, falando uns barato. Os caras não tão acostumados a ver sair pessoas da periferia com essas ideias. É mais como se fosse um barato excêntrico. Eu acho que o Racionais é excêntrico. Tem vários excêntricos que já pintaram. (RF)

Caso a Rede Globo - “Bala de mel: doce, chato demais, não muda nunca” (RTD, 2000) – convida o quarteto paulista para um programa de TV, como já fez no passado, o rapper diz que haverá votação instantânea entre os integrantes do que ele chama de "família" - músicos, produtores e amigos que acompanham as ideias dos Racionais MC's.¹²³ “Ajo como um preto

¹²³ Isso não impede que parte da imprensa crítica desenvolva visão positiva sobre Brown e os Racionais MC's. Na introdução da entrevista da Revista Fórum nota-se facilmente esse aspecto: “A força das suas palavras e de seu protesto dão o tom do trabalho do Racionais MC's, grupo que não aparece no Gugu, Xuxa, Faustão e quetais e mesmo assim vende centenas de milhares de CDs.” Spensy Pimentel na Revista Teoria e Debate: “Ouvir Brown é entender um pouco mais essa geração de jovens arredios e orgulhosos que têm tombado nas trincheiras da guerrilha alimentada pela desigualdade social brasileira.”

deveria agir. Digo ‘não’ pras coisas que todo mundo acha que eu devia dizer sim. Nós não precisamos disso aí” (RF, 2001).

A distância entre a mídia e os rappers, entretanto, não é resultado de uma atitude unilateral. Por vários anos, muitos veículos de comunicação discriminaram o hip hop por associá-lo à violência. Mesmo depois da metade dos anos 90, quando a imprensa passou a destacar a atuação de rappers como “sociólogos da periferia”, muitos hip hoppers preferiram continuar à margem da mídia por considerá-la “aliada” do sistema que eles tanto combatem (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001).

Kehl (1999) também ressalta essa característica dos quatro jovens integrantes do grupo que, apesar das 500 mil cópias vendidas no final dos anos noventa do CD *Sobrevivendo no inferno* (1997), recusaram qualquer postura de *pop-star*. A psicanalista afirma que para eles, a questão do reconhecimento e da inclusão não se resolve através da ascensão oferecida pela lógica do mercado, segundo a qual dois ou três indivíduos excepcionais são tolerados por seu talento e podem mesmo se destacar de sua origem miserável, ser investidos narcisicamente pelo sistema e se oferecer como objetos de adoração, de identificação e de consolo para a grande massa de fãs, que sonham individualmente com a sorte de um dia também virarem exceção. Os integrantes dos Racionais apostam e concedem muito pouco à mídia. “Até mesmo o rótulo de artista é questionado, numa recusa a qualquer tipo de ‘domesticação’. ‘Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista’ (Mano Brown)” (p.96).

Na realidade, os grupos têm uma relação bastante ambígua com os veículos de comunicação e a indústria fonográfica, pois sabem que necessitam deles tanto para divulgar os seus trabalhos quanto para conhecer os trabalhos dos outros “manos”. Alguns, como os Racionais MC’s radicalizam e se recusam, até agora, a se apresentar nas duas maiores redes de televisão

brasileiras, a Globo e o SBT. Segundo KL Jay: “(...) sendo integrante dos Racionais, tendo uma visão dos problemas do meu povo, como posso falar para a Globo, que contribuiu com o regime militar, que faz programa sensacionalista? Ou para o SBT, que incentiva crianças de três, quatro anos a dançarem a dança da garrafa” (*apud* GUIMARÃES, 1999, p.43-4).¹²⁴

A preocupação com a cooptação do rap também é sentida por outros rappers, como, por exemplo, o paulistano Rappin’ Hood (Antonio Luiz Jr.):

no *rap* vai surgir uma nova safra que vai ganhar muito dinheiro, mas sem compromisso. É por isso que eu vou em todo lugar; falo com a mídia, vou no Faustão. Se a gente não for, outros vão e quem é do *rap* mesmo sabe que eu sou legítimo. E outra: eu não abro concessão pra ninguém. Se o cara falar o que eu não quero ouvir, ele vai ouvir a resposta, mano. Tá ligado? Se ele der chance pra eu falar o que todo o meu povo quer falar, eu falo mesmo, é levantar a bola que eu chuto no gol. (*apud* AMARAL, 2005b, p.11)¹²⁵

O caso do rapper Xis (Marcelo Santos) é ilustrativo. Integrante do grupo DMN (Defensores do Movimento Negro), ficou conhecido do grande público com a música “Us mano e As mina”. Xis ganhou em 2002 o prêmio de melhor videoclipe de rap no VMB (Vídeo Música Brasil) da emissora MTV. Nesse mesmo ano participou do *Reality Show* do SBT “Casa dos Artistas”. Depois dessa repercussão e relativo sucesso em campos culturais até então não explorados pelo hip hop brasileiro, Xis volta a fazer shows para o seu público inicial, os moradores das periferias da cidade de São Paulo, no entanto, diminui os espetáculos e

¹²⁴ “No Brasil, a TV foi o último meio de comunicação a se render ao fenômeno rap. A TV Gazeta, de São Paulo, com o programa *Clipper*, é um dos poucos canais de televisão que abrem espaço para os manos. Alguns rappers também têm feito aparições-relâmpago em programas de maior audiência, como o *Planeta Xuxa*, da Rede Globo, em que grupos famosos como *Sampa Crew* já se apresentaram. A MTV, que tem a programação transmitida por antena UHF, produz o *Yo!* apresentado por Thaíde. Na mídia impressa, o hip hop nacional ganha espaço em revistas segmentadas como *Raça*, *Rap Brasil*, *Som na Caixa* e *Revista SB*, entre outras. No extinto jornal *Notícias Populares*, de São Paulo, DJ Hum assinava uma coluna. E na *Revista da Hora*, encartada no jornal *Agora São Paulo*, Thaíde faz uma colaboração semanal” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.93-4).

¹²⁵ “Na realidade, apropriado pela indústria cultural, o rap também se apropria desta para garantir espaço para as denúncias e propiciar que outros grupos sociais, além dos próprios produtores, possam fazer parte desse mundo rapper, ainda que, em alguns casos, apenas como estilização ou moda” (GUIMARÃES, 1999).

praticamente interrompe a carreira após ouvir repetidas vezes: “Traidor”; “Volta para a Casa dos Artistas”.¹²⁶

Não podemos deixar de mencionar que o rapper Thaíde (Altair Gonçalves) foi apresentador dos programas *YO!* da MTV e *Manos e Minas* da TV Cultura de São Paulo. Atualmente faz parte da equipe de apresentadores do programa *A Liga*, da Rede Bandeirantes. Que Rappin’ Hood (Antonio Luiz Jr.) já apresentou o programa *Manos e Minas*. Que o rapper Max B.O. (Marcelo Silva) participou do programa *Brothers* da Rede TV (apresentado pelos irmãos João e Supla) e atualmente apresenta o programa *Manos e Minas*.¹²⁷

O caso mais emblemático envolvendo o hip hop e a mídia é a atuação do rapper MV Bill (Alex Pereira Barbosa). Carioca, nascido e socializado no bairro Cidade de Deus, Jacarepaguá, Bill foi acusado de apologia ao crime pelo videoclipe “Soldado do Morro”. Logo depois, teve que comparecer a uma delegacia porque fez um show portando uma arma de brinquedo. Mas de forma surpreendente, o rapper começou a participar de alguns programas da Rede Globo de Televisão. No início, todos os programas eram jornalísticos e objetivavam apresentar a situação das favelas cariocas. Depois, MV Bill passou a ser presença frequente no programa “Domingo do Faustão” (participa do quadro “Dança dos Famosos”) e atuar no micro-série “Malhação”. O interessante dessa trajetória, é que o rapper continua, até o momento, tendo legitimidade dentro do movimento hip hop.

¹²⁶ Informação obtida a partir de entrevista com o rapper Max B.O. (Marcelo Silva).

¹²⁷ Criado no final de 2008, o programa foi extinto em agosto de 2010 quando João Sayad, que havia recentemente se tornado presidente da TV Cultura, decretou o fim do *Manos e Minas* junto com outros programas. Tal fato gerou revolta dos apreciadores da cultura de rua, com uma manifestação no twitter noticiada nos grandes sites de notícia do Brasil. Como uma forma de tentar restabelecer o programa, alguns rappers e membros de diversos sites relacionados à cultura hip hop enviaram uma carta ao senador Eduardo Suplicy, que manifestou apoio ao retorno do programa. A partir dessa movimentação, quase três semanas depois de ter anunciado o fim do programa, Sayad volta atrás e mantém o *Manos e Minas* na grade da emissora. Dessa forma, *Manos e Minas* voltou ao ar em 27 de novembro de 2010, quase cinco meses depois da sua última exibição.

Para ser aceito como membro efetivo dessa comunidade, é preciso, portanto, estar familiarizado com alguns princípios elementares da cultura negro-mestiça; o conhecimento superficial de seus valores impossibilita o livre trânsito por esse território; quando muito, o descompromissado conseguirá ser um membro flutuante desta comunidade, sem ter ou receber a atenção e o respeito que é dispensado para seus membros mais ilustres. (SOUSA, 2009, p.4)

Sobre a difícil relação entre mídia e o caráter emancipatório do hip hop, GOG (Genival Oliveira Gonçalves), rapper de Brasília, diz que “muitas vezes, a imprensa e a mídia, mostram o Hip-Hop simplesmente como uma roupa, um estilo de andar e se vestir e não é. É muito mais que isso, ele simplesmente transformou várias pessoas aqui.” (REVISTA RAP BRASIL, 2004, p.22).¹²⁸

No entanto, embora as diversas formas de música negra tenham relações estreitas com os movimentos de identidade e de orgulho racial, no Brasil e nos Estados Unidos, e, portanto, um papel sociopolítico importante, isso não significa que elas estejam fora do mercado, da mídia e da indústria cultural. Em outras palavras, uma parte significativa das pessoas que criam e pensam o movimento hip hop trata tais assuntos quase como tabu. Manos e teóricos parecem preferir ignorar que o rap vende milhões de discos desde meados dos anos oitenta e que, não fosse o poder de divulgação dos meios de comunicação de massa, as mensagens, os símbolos e as formas artísticas do hip hop não teriam circulado pelo mundo e, por exemplo, chegado ao Brasil (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001).

O hip-hop se configurou nos subúrbios de Nova York com um potencial de representação comunitária. Seu principal alvo de crítica era o poder dominante, incluindo a mídia, que formada por grandes corporações difundiria para eles

¹²⁸ “Vemos emergir um tipo de estrutura social que aproxima cidadania, comunicação de massa e consumo. Vemos emergir identidades e identificações que se estruturam menos pela lógica do Estado do que pela dos mercados. Em vez de se alicerçarem nas comunicações orais e escritas e/ou se efetuar em interações próximas, essas identidades e identificações operam hoje, fundamentalmente, por meio da produção industrial de cultura: das novas tecnologias de comunicação e do consumo segmentado de bens” (HERSCHMANN, 1997, p.54).

somente os ideais do capitalismo. A população marginal e da periferia seria exibida somente com o estereótipo da violência e do vandalismo.

A partir desse contexto, a cultura hip-hop passa a se expandir e ser um alvo do mercado da própria mídia. Este mercado se desenvolvia e a idéia da mídia enquanto inimiga era mitificada no universo do hip-hop. Por isso, a questão se torna ambígua: de um lado a mídia representaria o lugar do discurso dominante criticado e, do outro, mais um canal para que o mesmo alcance um maior número de pessoas. Dessa forma se estabelecem as posições contra ou a favor, os “vendidos” e os “conservadores”. (BEZERRA, 2009, p.86)

Portanto, a questão é complexa e escorregadia. Alguns rappers que se aventuraram pela grande mídia como Xis e Nrega Li¹²⁹ (Liliane de Carvalho) desapareceram do circuito do hip hop, enquanto outros continuam tendo legitimidade dentro do movimento.

Brown na mídia! Eu não gostaria de ver o Mano Brown cantando o que ele canta na mídia! Se eu fosse um cara que curtisse os Racionais, eu não gostaria de ver o Mano Brown falando de mim pros playboys na mídia. Quanto mais o rap se isola, mais ele cresce. Isso faz as pessoas terem amor, porque a dificuldade faz a gente criar garra pelas coisas, amor pelas coisas. (...) Acho que a maior divulgação de um disco são as músicas. O que tem dentro dele! Não o que é falado fora dele! (MANO BROWN *apud* BEZERRA, 2009, p.90)

No trecho acima fica nítida a contradição que perpassa a relação entre mídia e o rap. Brown afirma que “quanto mais o rap se isola, mais ele cresce”, ou seja, ao reforça uma imagem contestatória e radical, sendo contrário a mídia, ele, o grupo e seu rap passam a ser produtos, estilos de vida e comportamentos a serem consumidos. Dessa forma, sua postura pode ser contra o rap enquanto produto, mas não deixa de se tornar produto nesse contexto (BEZERRA, 2009).

Portanto, o hip hop e especialmente o rap, utiliza-se de ferramentas da indústria cultural – como discos, videocliques, rádios, programas de televisão – para se expandir. No entanto, há uma tentativa de apropriação alternativa e, ao mesmo tempo, contraditória, de tais veículos, como, por

¹²⁹ Negra Li iniciou sua carreira musical com o grupo de rap RZO (Rapaziada da Zona Oeste), em seguida desenvolveu parceria com o rapper Helião (ex-RZO), e atualmente segue carreira solo. Em 2006, estrelou o filme de Tata Amaral, *Antônia*, que, no ano seguinte, virou um seriado homônimo na TV Globo. Em 2009 participou do filme *400 contra 1, a História do Comando Vermelho*, do diretor Caco Souza.

exemplo, o fato de muitos dos grupos terem montado selos independentes para a produção de seus próprios discos e de alguns outros. Em outras palavras, há uma relação ambígua entre esses dois segmentos, rap e mídia. Nem sempre a mídia está impondo e as pessoas sempre aceitando. Existem negociações entre esses dois elementos. O próprio rap foi feito a partir de produtos da mídia. O rap lida o tempo todo com a tecnologia que está na mídia, mas dá um sentido específico para essa tecnologia e a adapta ao seu contexto, ele lhe dá novo significado (SILVA, 1998).

3.8 Inquietação social



Capa da revista Caros Amigos, janeiro de 1998

A socióloga Elide Rugai Bastos (2001), a partir de análise sobre o pensamento social no Brasil, afirma que “ser sociólogo supõe sempre estar em uma situação desconfortável” (p. 202). Mano Brown demonstra, mesmo tendo cursado somente até a 8ª série da educação básica, características intuitivas próximas de um cientista social: "Antes, os caras faziam festa, todo mundo feliz, só cerveja, e eu na água, caretão, trouxão no meio dos caras. Todo mundo lá e eu só sentado, vendo os problemas sociais da festa. Meus amigos felizes pra caramba e eu: 'É, mano, o segurança lá...' . Vi que estava isolado, vivia numa bolha social" (RRS, 2009).

Dentro dessa mesma linha, Brown destaca a necessidade da interação no processo de formação do cidadão. "A gente é o que a gente come, bebe, respira e convive, irmão. Você vai se ilhar em uma filosofia que só pertence a você? Inteligência é estar no convívio, participando, interagindo. Não é se isolar" (RRS, 2009). Interação social é um dos principais conceitos desenvolvidos pela Sociologia. O aspecto mais importante da interação social é que essa provoca uma modificação de comportamento nos indivíduos envolvidos, como resultado do contato e da comunicação que se estabelece entre eles.

Questionado sobre os motivos dos altos índices de violência no Brasil, Brown aponta possíveis causas e destaca a invisibilidade social, outro conceito caro ao arcabouço sociológico.

Qual das violências? A do revólver? Há vários lados a analisar. Um é o do desemprego. A tendência é só piorar, ainda mais com tanta competição. Tem muita arma na rua. Falta comida, mas não falta arma. É o circo do cão. Hoje tem um monte de coisas "bala" pra comprar, mas falta dinheiro. Isso desperta mais cobiça ainda. Por outro lado tem o dinheiro. Todo mundo quer ter. E aí o ladrão tem mais respeito que o trabalhador. Até pra sociedade. Por isso a molecada, filho daquele pai que já sofreu pra caralho, que não tem nada, que mora no barraco, não quer viver igual ao pai... não quer morrer no anonimato. Ele quer ser alguém. Quer ser notório. Quer ser notado. Quer seu espaço. Ele não é ninguém pro governo, não é ninguém pro patrão dele, não é ninguém pra mulher dele, não é ninguém pros vizinhos dele, não é ninguém. Mais um. Aliás, mais um não, ninguém. E aí quem faz o crime é notório, é alguém. O mundo é violento. O sistema é violento. Hoje o que manda é o ter. Quem não tem não é. É isso que o mundo é. Quem tem é, quem não tem não é. Se você pode consumir você é. Se não, você não é. As pessoas veem muita televisão, o que é vendido na televisão. Você quer ser o cara da TV. Compre o Startac [aparelho celular desejado por muitos nos anos 90], se você não tem é vacilão. Falam isso pra você. Compre a calça tal, se você não tem é prego [otário]. Ninguém quer ser prego nem vacilão. Tem que estar a pampa no dia-a-dia, senão as minas [garota] te veem como um prego. Você tem que ter e vai ter como? Esse discurso de paz é furado. Toda tentativa pela paz vale. Eu não quero dar a impressão de que sou pessimista. A última coisa que você quer é um cara pessimista do seu lado. Mas é uma coisa pra pensar. (RF, 2001)

A invisibilidade social é um fenômeno decorrente da contemporaneidade, mas especificamente do século XX. O termo invisibilidade social é um conceito que foi criado para

designar as pessoas que ficam invisíveis socialmente, seja por preconceito ou indiferença. Trata-se de um conceito bastante amplo, abarcando os vários fatores que levam a essa condição, por exemplo, fatores sociais, econômicos, culturais, etc. (ZALUAR, 2004; SOARES, MV BILL, THAYDE, 2005).

Destarte, para as pessoas que sofrem com esse fenômeno, o fato que as identifica nessa minoria agredida é uma constante e latente humilhação. Isso pode acarretar diversos problemas, como depressão, doenças psíquicas e distúrbios. Na sociedade atual, essa condição é determinada principalmente pelas influências socioeconômicas advindas do sistema capitalista e as crises de identidade nas relações entre os indivíduos da sociedade moderna. Em cada caso há um tipo específico de invisibilidade social que sempre ocorre em um contexto onde haja relações hierarquizadas, mesmo que irrefletidas, e atingindo exclusivamente aqueles que estão à margem da sociedade.

Um exemplo de invisibilidade social seria a identificação de um vendedor, simplesmente, por sua função e uniforme, sem ater-se à singularidade do seu “EU”, ignorando seu nome, negando-se também, sua personalidade individual, tornando-o um mero ser socialmente invisível. Outra abordagem possível da invisibilidade poderia ser feita, como sugere Brown, sobre a “sociedade do consumo”. Essa nova marca do capitalismo tardio cria necessidades na particularidade dos indivíduos, ludibriando-os a acreditar que os bens materiais são necessários para a construção de uma identidade e um reconhecimento social.¹³⁰

¹³⁰ “Curiosamente, o funk e o hip-hop, ao lado de outras importantes expressões culturais populares e de massa, ocupam uma posição marginal e ao mesmo tempo central na cultural brasileira. Os segmentos populares associados a esse tipo de manifestação cultural, embora frequentemente excluídos e estigmatizados, estão também em sintonia com a lógica do capitalismo transnacional. É como se nessa articulação entre exclusão e integração lhes fosse demarcado um território a partir do qual adquirem visibilidade e representatividade. São expressões culturais razoavelmente bem-sucedidas e incorporadas na agenda do mercado, que permite tanto a construção de uma visão crítica e/ou plural do país quanto a mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo” (HERSCHAMANN, 1997, p.66).

Dito isso, poderíamos afirmar que as observações e inquietações dos rappers justificam a denominação de “sociólogos da periferia”. No entanto, apesar dos hip hoppers questionarem o modelo de sociedade atual, os grupos progressistas brasileiros parecem não ter compreendido o potencial e alcance do hip hop. Comparando com o movimento punk nos anos 1980, Kehl (1999) escreve que:

Agora é diferente. A esquerda talvez ainda não saiba o que fazer, ou o que propor, para os milhares de *rappers* que, liderados pelo Mano Brown, parecem interessados em radicalizar um discurso contundente de oposição. Mas os “manos” têm uma ideia um pouco mais precisa de sua revolução, a começar pelas armas: sua palavra em primeiro lugar. Em seguida, sua “consciência”, sua “atitude” – expressões empregadas insistentemente nas letras dos *Racionais*, e que em termos gerais significam: orgulho da raça negra e lealdade para com os irmãos de etnia e de pobreza. Sabem para quem estão falando, e sabem sobretudo *de onde* estão falando: “Mil novecentos e noventa e três, foddidamente voltando, Racionais/ usando e abusando de nossa liberdade de expressão/ um dos poucos direitos que um jovem negro ainda tem neste país./ Você está entrando no mundo da informação/ autoconhecimento, denúncia e diversão./ Este é o raio-X do Brasil, seja bem vindo” (“Fim de semana no parque” – Mano Brown e Edy Rock). (p.95-96) (grifos da autora)

Kehl (1999) afirma ainda que, julgar por algumas declarações à imprensa e a maior parte das faixas dos CDs dos Racionais, há uma mudança de atitude, partindo dos rappers e pretendendo modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa “boa gente de cor”. Em outras palavras, a inquietação social estaria ligada à negação da “atitude” cordial esperada dos moradores das favelas, morros e periferias. Nesse sentido, Herschamann (1997) escreve que:

Os grupos juvenis mais recentes parecem regidos por um estilo que poderíamos chamar precariamente de “pos-moderno”, caracterizado por uma busca de intensidade no lazer, em contraposição a um cotidiano que se anuncia como medíocre e insatisfatório. Parecem admitir que não são capazes de produzir

grandes projetos de transformação social. Sua ação genuína é, em geral, a de assumir certa perplexidade perante os fatos mas sem deixar, no entanto, de denunciar, expor sua insatisfação com o *presente*. Oferecem-se, enfim, de certo modo, como “espelhos”. Assim, o fato de não empunharem bandeiras de inovação em certas áreas, especialmente na arena política tradicional, não significa, necessariamente, indiferença quanto ao rumo dos acontecimentos. (p.69-70) (grifo do autor)

Independente disso, os Racionais MC's declararam, em 1998, apoio ao então candidato à pelo Partido dos Trabalhadores (PT), à presidência da república, Luiz Inácio Lula da Silva, nas eleições daquele ano. Para a campanha presidencial vencedora de 2002, os rappers gravaram um CD intitulado “Hip hop por um Brasil descente” (2002). Além disso, desde o início dos anos noventa, prefeituras governadas por petistas implantaram políticas públicas de incentivo à cultura hip hop. O principal exemplo seria o projeto desenvolvido pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, gestão Luiza Erundina (1989-1992)¹³¹, que contratou rappers para proferirem palestras sobre violência e drogas para os adolescentes e jovens das escolas localizadas nas periferias da capital paulista.

O movimento hip-hop está se tornando mais visível e carrega uma evidente mensagem ideológica contra o racismo e a cumplicidade do Estado no que se refere a essas questões. As organizações de hip-hop formaram-se em São Paulo e no Rio com a aprovação de governos oficiais e do Partido dos Trabalhadores, particularmente do Departamento de Cultura de São Bernardo, um dos centros industrial da periferia de São Paulo, que subvenciona o Projeto de Ação Cultural Movimento de Rua e o livro de poesia e música rap, *ABC RAP: Coletânea de poesia rap*. (YÚDICE, 1997, p.42)

Em 25 de março de 2004, lideranças do movimento hip hop brasileiro, Edi Rock, KL Jay (Racionais MC's), GOG, MV Bill, Rappin' Hood, Preto Ghóez, entre outros, encontram-se com o

¹³¹ “Em São Paulo, por exemplo, o N.A.E (Núcleo de Atendimento ao Ensino) com apoio da Prefeitura (gestão Luiza Erundina, do PT) desenvolveu o projeto *Rapensando a Educação*, que visava estimular o gosto pela leitura a partir de letras de rap. O projeto se expandiu pelo Brasil, como é o caso de Fortaleza, onde a secretaria municipal de Educação estabeleceu uma parceria com a filial da Cufa de sua região promovendo oficinas ligadas aos elementos do hip-hop nas escolas municipais, no qual os alunos podem compor seus raps e aprender as técnicas da discotecagem e do grafite” (BEZERRA, 2009, p.53-4).

então presidente Lula e o ministro da Cultura, Gilberto Gil. O evento deixou os hip hoppers otimistas com um possível apoio do governo ao movimento. Rappin' Hood, um dos mais animados com o histórico encontro, afirma que:

Foi uma oportunidade única, nunca havia acontecido isso, é nossa responsabilidade máxima estar aqui em nome do Hip-Hop. Espero e acredito que o que fizemos hoje irá reverter para toda essa molecada que vemos nas periferias, porque agora ele está no nosso nome. Teremos que trabalhar, estreitar essa relação e levar esses projetos até nossas comunidades, para que esses garotos sejam contemplados por esses projetos que estamos vindo até aqui para conquista.

Então fico contente pela linha que se estabeleceu, pelo diálogo e pela legitimação do nosso movimento, que é de guerreiros e guerreiras da periferia. Está sendo provado que não é coisa de marginal, nem de bandido, nem de vagabundo, é conversa séria. Estamos aqui fazendo política, o Hip-Hop é um movimento sócio-cultural e politizado. (*apud* REVISTA RAP BRASIL, 2004, p.24)¹³²

Edi Rock, integrante dos Racionais MC's, também saiu satisfeito: “Isso é a realização de um sonho. Esse foi realização após ele [Lula] ter aceito conversar com a gente e propor as soluções que estamos esperando” (*apud* REVISTA RAP BRASIL, 2004, p.24). O rapper carioca MV Bill disse que o encontro serviu para estreitar a relação entre o movimento hip hop e o governo federal. “Fora as outras propostas que ouviu, ele [Lula] abraçou de cara, que é criar um grupo de trabalho dentro do governo, que faz uma comunicação direta com o Hip-hop brasileiro” (*apud* REVISTA RAP BRASIL, 2004, p.24).

Isso não significa, necessariamente, que o movimento hip hop aceite e siga as determinações do PT. No editorial da edição da Revista Rap Brasil (2004) - considerado o periódico mais importante do segmento - que traz na sua capa uma foto sobre o encontro entre o ex-presidente Lula e as lideranças do hip hop, lemos: “Enquanto o PT fica rico o povo continua

¹³² “Em março, Brown não foi à Brasília. Encontro com o presidente Lula e vinte representantes do hip-hop. KL Jay e Edy Rock foram. À boca pequena, o veneno: ele não poderia faltar. Por que não?” (RCC, 2004, p.14).

pobre” (p.06). O texto questiona o crescimento estupendo do Partido dos Trabalhadores após a primeira vitória para presidência do Brasil e afirma: “Enquanto o mega Partido dos Trabalhadores acumula riquezas, nós da periferia continuamos sofrendo toda a discriminação social” (p.06).¹³³

Portanto, a inquietação social de Brown e do movimento hip hop como um todo, não levou, até o momento, a uma instrumentalização da “cultura de rua”. Quando discutimos a relação entre política e hip hop, registramos, apenas, uma identificação do movimento com os partidos de esquerda. Além do PT, alguns jovens fazem parte do PCdoB (Partido Comunista do Brasil), agrupamento político com grande inserção entre os adolescentes e jovens.

3.9 As contradições de Brown

A paranóia é uma das marcas que norteiam a vida dos que vivem no fio da navalha.

[Oswaldo Faustino, 2001, p.11]

A música dos Racionais MC’s já era conhecida desde 1993, com o disco *Raio X do Brasil* e as músicas “Homem na Estrada” e “Fim de Semana no Parque”. Em 1994, Brown ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, por “Homem na Estrada”. “Foi a melhor música do ano. Só que isso não foi muito divulgado.” (RTD, 2000).¹³⁴ No entanto, o salto

¹³³ “Apesar da visibilidade e da importância alcançada entre os jovens o rap e todos os seus rituais continuam a sofrer com a rejeição generalizada dos representantes da cultura consensual. Na década de 1990, mais precisamente na campanha presidencial de 1998, essa situação alcançou, talvez, a sua forma mais surpreendente e reveladora quando o ex-sociólogo e candidato a reeleição Fernando Henrique Cardoso, de maneira jocosa, declarou: ‘Achei que o Lula fosse aproveitar a queda das bolsas de valores para atacar a política econômica liberal. Em vez disso, ele apareceu ao lado de um bando de jovens com ares de marginal’ (SOUSA, 2009, p.144).

¹³⁴ “Por ter questionado os cânones da originalidade e da autenticidade da arte contemporânea o rap sofreu – assim como o jazz, no passado havia sofrido – o mesmo desprezo e a mesma rejeição da cultura consensual contra a sua música. A ideia de classificar a verve artística dos pobres, vale dizer, dos negros como ‘música selvagem, maluca, de

ocorrerá com o CD *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, com prêmio da MTV (melhor clipe do ano em 1998 por “Diário de um Detento”) e mais de 500.000 cópias vendidas.¹³⁵ No entanto, isso não vislumbrou Brown¹³⁶, pois

uma minoria tá ligada no que a gente fala. Uns 20%, e já é uma grande coisa. A maioria tá na onda. Curte Racionais, axé, forró. Mesmo porque, se na periferia todo mundo fosse do jeito que a gente pensa, todo mundo tocava rap. E não é assim. Eu tenho noção de que é muito pouco, mas só que é desse jeito mesmo. Eu nunca imaginei que fosse molinho, macio, não é fácil mesmo. Tá na guerra é pra morrer ou matar. Você até volta pra casa vitorioso, mas às vezes sem um braço. (RF, 2001)¹³⁷

Junto com o sucesso, surgem contradições e angústias significativas no pensar, agir e sentir de Mano Brown. “Negro Drama”, música do CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002) revelam certas feridas mal cicatrizadas e outras que foram abertas:

Negro drama, / Entre o sucesso e a lama, / Dinheiro, problemas, / Inveja, luxo, fama. / Negro drama, / Cabelo crespo, / E a pele escura, / A ferida, a chaga, / A procura da cura. / Negro drama, / Tenta ver / E não vê nada, / A não ser uma estrela, / Longe meio ofuscada. / Sente o drama, / O preço, a cobrança, / No amor, no ódio, / A insana vingança. / Negro drama, / Eu sei quem trama, / E quem tá comigo, / O trauma que eu carrego, / Pra não ser mais um preto fodido.

Na chamada da *Revista Rolling Stone*, percebemos como a figura de Mano Brown é contraditória: “Mano Brown se diz mudado, apesar de também afirmar que continua o mesmo”

negros, baderna, que comprova a ausência de cultura, além de outras justificativas’ é, então, bem antiga. Em muitos casos essas justificativas têm funcionado como um importante e eficiente antídoto sócio-cultural, já que consegue vincular a música desses jovens às práticas de atividades ilícitas” (SOUSA, 2009, p.186-187).

¹³⁵ “As letras dos raps eram como uma rajada de metralhadora no cenário musical brasileiro. O disco é composto de doze faixas, mais de setenta minutos de som – uma mistura de música e poesia bruta, vinhetas, samplers (apropriações e colagens sonoras), letras agressivas declamadas de forma ritmada em composições extensas, que chegavam a mais de dez minutos, sem refrão ou repetições” (ZENI, 2004, p.236).

¹³⁶ O rapper GOG (Genival Oliveira Gonçalves) afirma que “quanto a essa visibilidade que estamos ganhando, ela até pode servir para nos gerar trabalho, mas acho que temos que viver os nossos sonhos, estamos vivendo muito os sonhos dos outros. Quando você assina um contrato sem negociar, cedendo tudo, você perde seu maior tesouro, que é o talento. Precisamos amar mais esse fruto que o *hip hop* gerou dentro da gente” (*apud* CHIAVICATTI, 2005, p.09).

¹³⁷ “Também tem o seguinte: na média, só umas 50 mil pessoas analisam o lado político do disco. Os outros 450 mil, uns vão pelo som, outros pela moda...” (RTD, 2000).

(RRS, 2009). Explicando para o repórter o caminho a ser percorrido para chegar ao ponto de encontro para a realização da entrevista, o rapper descreve, de forma inconsciente, o seu próprio trajeto ideológico e político nesses 30 anos de hip hop: "Ô zica, a fita é a seguinte: entra na praça à direita, depois pega a primeira à esquerda e, por último, à direita de novo. Tem de fazer um 'Z'. Vamos decidir a parada hoje. Qualquer coisa, me liga" (RRS, 2009). Em outras palavras, poderíamos afirmar que na juventude o rapper adotou posições radicais próximas à direita; na idade adulta aproximou-se, ideológico e politicamente, da esquerda; no entanto, tem manifestado, nos últimos anos, que caminha, dentro de uma tendência mundial, para o centro.



Capa da revista *Rolling Stone*, dezembro de 2009

Analisando as entrevistas concedidas em diferentes momentos históricos da carreira do líder dos Racionais MC's notamos essas metamorfoses no percurso político/ideológico de Brown. A entrevista concedida à *Revista Trip*¹³⁸, por exemplo, criou um expressivo problema para

¹³⁸ Brown alega que esta entrevista foi publicada sem a sua autorização pela *Revista Trip* em 1999, isto é, foi gravada sem que o rapper soubesse, durante uma conversa informal com o repórter.

Brown: um processo judicial. As respostas que levaram a abertura de uma ação judicial foram àquelas ligadas às práticas perdulárias dos jogadores de futebol.

Jogador de futebol é tudo pilantra. Tudo safado. É um ou outro que salva - tem dois caras que prestam, o Marcos Assunção e o Edinho (ambos já jogaram no Santos, time de Brown...).

(...)

A primeira coisa que os caras fazem é arrumar uma loira, comprar uma Cherokee e ir pras boates. E os que vão para o estádio estão tudo fudido, não têm nem dinheiro pra comer... Tem que sequestrar uns três ou quatro desses aí pra eles tomarem vergonha na cara - que nem fizeram com os caras do samba lá... Tem que sequestrar uns três pra tomar vergonha na cara, parar de ficar pagando pau de milionário e olhar para o povo deles. Porque os caras só foram se ligar que tem uma realidade cruel mesmo, de pobreza, quando os caras foram sequestrados lá, a mãe do Salgadinho... [caso em que a mãe do cantor de pagode Salgadinho foi sequestrada] (RT, 1999)

Nessa mesma entrevista, Brown, que estava com 29 anos, demonstra um certo pessimismo com a transformação através da política - “no voto não vai, mano, não vai” (RT, 1999) - e da educação:

Mesmo estudando, é 500 anos. Nossa geração não vai ver essa porra melhorar. Estão é perdendo tempo na escola. Dez, 12 anos na escola, está perdendo tempo. Camarada meu só tirava nove e dez, nove e dez. O máximo que ele conseguiu chegar foi a bancário. E agora está desempregado porque participou de greve. Nunca mais arranja emprego. (RT, 1999)

Outra tese polêmica de Brown que será reproduzida em várias músicas dos Racionais MC's é sobre o “negro limitado”. Na entrevista para a *Revista Fórum* sentencia que que “A maioria dos pretos que entram nas escolas de branco e vira doutor fica chato pra caramba. Ele não é o preto verdadeiro. E também não é branco. É igual um branco querer ser igual a nós. É chato pra caralho. Ele tá sendo um barato que ele não é. Não tá no sangue. Ele vira um ser qualquer. Cada um é o que é” (RF, 2001).

Sobre o mesmo assunto, na *Revista Rolling Stone*, Brown diz que os iguais a ele, mestiços, sofrem, atualmente, mais com o racismo do que os negros. Na sua visão, os pardos não usufruem do recente fortalecimento da autoestima do povo negro, que acontece há mais de uma década e engloba desde o sucesso dos Racionais até a eleição de Barack Obama. "No Brasil, você não vê gente da minha cor fazendo comercial, fazendo nada. Se eu não fosse o Mano Brown, seria invisível na rua" (RRS, 2009).

Sou até muito mais discriminado do que o [Ice] Blue. E os caras da minha cor, desse meu tom de pele, também. Você vê nas cadeias, na Febem. O cara tem medo hoje de discriminar um cara como o Blue, tem medo de falar um "a" para um preto. Agora, um cara como eu, é toda hora, irmão. É pobre, tem cara de pobre, tem cor de pobre. Se quiser, fala que é "moreninho". Tenho um biótipo de ladrão. É um lance do brasileiro. Quando a escravidão estava para ser abolida, tinha muitos filhos de branco com preto nas ruas, abandonados, que não eram nem um nem outro, e foram virar ladrão mesmo. A primeira classe de gente abandonada foi a dos filhos de branco com negro, o filho rejeitado do patrão. Foram os primeiros vagabundos, que não serviam nem para um nem para outro, nem para escravo nem para senhor. É uma teoria pequena minha, não é a regra. (RRS, 2009)

No polêmico show dos Racionais MC's na Praça Charles Müller (2004), em frente ao Estádio do Pacaembu, São Paulo, Ice Blue interrompe a apresentação para condenar aqueles que quebram carros luxuosos que estavam estacionados na redondeza do espetáculo. "A gente vem aqui, faz um show de graça... E estão quebrando o carro de uma menina aí. Por quê?" (RCC, 2004, p.14). Discordando de Ice Blue, Brown justifica o comportamento de alguns fãs dizendo que: "Isso é revolta. E revolta não faz a revolução. Mas eu entendo. O cara tá revoltado porque nunca recebeu cultura, nunca recebeu educação, nada. Aí quer quebrar tudo mesmo" (RCC, 2004, p.14).

A poucos metros da cerca que limita a área VIP atrás do palco, o veículo importado, que parece ser Passat, está destruído. Vidros quebrados, lataria riscada, capô amassado. Ao lado, um jovem negro, fora de si, termina o serviço. Uma mulher tenta argumentar e não tem conversa. É agredida. A socos. (RCC, 2004, p.14)

Falas como essa de Brown cria a ideia de um país cindido entre ricos e pobres, e indica, de forma subliminar, que a revolta contra aqueles que alcançaram uma condição socioeconômica um pouco melhor do restante da população brasileira, pode ser um caminho.

A solução para os problemas brasileiros não estaria necessariamente em uma revolução socialista e a tentativa de implantar uma sociedade baseada na igualdade social plena. “Não sou socialista. Eu gosto de relógio, carro...” (RTD, 2000). Na entrevista para o Programa Roda Vida (2007), Brown desconversa, mas afirma algo semelhante. “Deveria ser igual, lógico, eu não vou falar eu sou isso, eu sou socialista. Eu sou eu. Mas, por exemplo, eu penso assim, não deveria faltar comida para uns e sobrar para outros”.

Nessa mesma linha, irá elogiar o percurso do rap estadunidense: “Acho que o rap americano é mais evoluído, eles alcançaram um lugar onde eles deveriam estar mesmo, hoje eles usam a favor deles, eles usam a máquina, a máquina é podre e eles estão fazendo, já é podre e não vai melhorar, *eles fazem o dinheiro vir para o lado deles*. A gente sabe” (RV, 2007) (grifos nossos).

Uma das características da música de Brown é enfatizar a sua “quebrada”, ou seja, o local que foi socializado, “da ponte para cá”. No entanto, deixa de morar na periferia após episódio em que seu carro foi riscado.

Se pode, Brown passa os dias inteiros na [zona] sul. Morou na Cohab Adventista, Capão Redondo, até 1998, ano em que o álbum *Sobrevivendo no inferno* vendeu 500 mil cópias. *Depois de ter o carro riscado na porta de casa* (...), mudou-se com a mãe, Ana Soares Pereira (“Dona Ana”, de suas músicas),

Eliane Aparecida Dias (“minha preta”), Kaire Jorge e a filha mais nova para o condomínio de prédios em que está hoje. Vila das Belezas, a dez minutos de carros, do Capão e da Vila Fundão. (RCC, 2004, p.14) (grifos nossos)

Analisando uma outra contradição dos Racionais MC’s e em especial de Mano Brown, o viés despótico de algumas letras de rap, Kehl (1999) argumenta que esse aspecto autoritário tem três determinantes: Primeiro, a certeza de que uma causa coletiva está em jogo. Trata-se de estancar o derramamento de sangue de várias gerações de negros, de barrar a discriminação sem recusar a marca originária. Isto é, nada de abaixar a cabeça, fazer o “preto de alma branca” que a elite sempre apreciou. Mas para isso é necessário “transmitir a realidade em si”. Isso porque a maior ameaça não vem necessariamente da violência policial, nem da indiferença dos membros das camadas abastadas. A segunda razão vem da mistificação produzida pelos apelos da publicidade, pela confusão entre consumidor e cidadão, que fazem com que o jovem da periferia esqueça sua própria cultura, desvalorize seus iguais e sua origem, fascinado pelos signos de poder ostentados pelo burguês.

Aqui entra a terceira determinação, que justifica que o discurso predominantemente moral dos Racionais não se confunda com moralismo, já que não fala em nome de nenhum valor universal, além da preservação da própria vida. O tom autoritário das letras está avisando os manos: onde reina a “lei da selva” a pena de morte já está instalada, sem juízo prévio. Diante da vida sempre ameaçada, não se pode vacilar. (p.98)

No entanto, desde o disco *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002), Mano Brown tem dado sinais para possíveis mudanças na forma de pensar e agir. “Ao mesmo tempo, o disco apresenta uma face de lirismo, consciência da passagem do tempo e reflexão sobre a posição social do grupo que, se não é absolutamente inédita nas composições dos Racionais, ainda não havia aparecido de forma tão evidente e tocante” (ZENI, 2004, p.225). Zeni firma que com esse

álbum, o rap dos Racionais pretende, ao que parece, levar “a lei da selva” que domina a periferia ao interior da casa grande, aos ouvidos da elite, com a certeza brutal – com a agressividade que os afirma e protege – de que eles são demais para o quintal das classes dominantes.

Uma transformação palpável de Brown e de seus companheiros de grupo é a concessão de entrevistas para diferentes veículos de comunicação. A participação no programa Roda Vida da TV Cultura de São Paulo surpreendeu críticos e fãs do rapper. Sobre esse fato, afirmou na recente entrevista que concede para a *Revista Rolling Stone* afirmou que precisava falar: “É a hora! Tenho coisas para falar. Querem me ouvir, vou falar” (RRS, 2009). Até porque aquele Mano Brown conhecido pelo Brasil “estava condenado a virar estátua, sem utilidade” (RRS).

O Racionais parece ter uma cartilha a seguir e não fomos nós que a escrevemos. Foi a opinião pública. Somos reféns das palavras, mas não posso ser refém de nada, nem do rap. Vamos quebrar. Aquele Mano Brown virou sistema viciado, uma estátua óbvia demais. Pergunta tal coisa que ele vai responder tal coisa. Eu estava mapeado e rastreado. (RRS, 2009)

Essa reflexão de Brown pode ser atribuída às cobranças ideológica e política que o rapper passou a receber apesar de afirmar que "queria ser mais um. Mais uma roda, não o próprio maquinista. Não dá para nascer Bob Marley todo dia, não dá para nascer Tupac ou Lula todo dia" (RRS, 2009). Dessa forma, diz que o seu rap não tem que ser conselheiro de ninguém e sim companheiro. Ou seja, os anos de guerrilha que forjaram o “guerreiro” de versos duros acabaram, hoje Brown busca outras formas de cantar a mesma realidade dos bairros pobres das grandes cidades. "Não vou mais traçar retrato de lugar nenhum para ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear minha quebrada para os caras. Não vou lavar roupa suja para eles ouvirem" (RRS, 2009). Essa mudança do rapper fica visível quando este afirma que antes “ouvira

pouco. Falava muito e ouvia pouco. Hoje, eu continuo falando muito, mas eu ouço muito também. Isso interfere nas músicas, não tem como negar" (RRS, 2009).

Brown confessa que é difícil manter a sua identidade intacta diante da nova realidade criada a partir do sucesso. Fala que o mais difícil é conseguir transitar entre os extremos sociais, atravessar a ponte e sempre ser da mesma maneira, sem mudar a identidade, ser o mesmo homem. A ponte, no caso, é, ao mesmo tempo, símbolo de uma segregação socioeconômica tão criticada pelos Racionais desde 1988 e elo entre esses mesmos opostos da cidade, os mais e os menos abastados.

No entanto, esse novo momento do rapper tem gerado algumas polêmicas. Em 2008, Mano Brown e Ice Blue aceitaram uma encomenda da multinacional Nike e encabeçaram a produção de um disco disponibilizado para download gratuito no site da empresa. "Eles querem que eu faça uma ponte com a juventude para aliar esporte, música e a marca" (RRS, 2009), conta o rapper. O projeto produziu o CD *O jogo é hoje*, com 11 faixas cantadas por duplas de novos talentos do rap nacional selecionados por Brown. No entanto, lideranças do movimento hip hop criticaram os membros dos Racionais MC's alegando que estes estavam sendo cooptados pelo dinheiro.¹³⁹

¹³⁹ O hip hopper Shetara afirma que: "Temos vários problemas de contradições no movimento, alguns cantam contra as drogas, mas as usam; ao mesmo tempo em que se fala de união, o que se vê muitas vezes é cobra comendo cobra: disputas, guerra de egos e vaidades nos bastidores, devido muito a este clima de mercado e mídia, já que o público é grande, mas ainda as alternativas de se conseguir um lugar ao sol são poucas. (...) Por mais que tenhamos avanços, ainda somos desorganizados, não sabemos se queremos apenas gravar cd's e 'mandar mensagens' ou se transformar num movimento revolucionário que irá negar a estrutura cultural vigente para atingirmos nossos objetivos. Combatemos o imperialismo americano, mas o hip-hop é de lá; criticamos o consumismo, as roupas de marca, mas usamos Fubu, Adidas, Nike; criticamos a indústria fonográfica, mas sonhamos em gravar um cd; critica-se a mídia, mas busca-se o sucesso e mostrar seu trabalho para o maior número de pessoas possível; criticasse os políticos, mas estamos os sendo a cada vez que subimos num palco e damos nossa mensagem falando de assuntos que envolvem aspectos sociais" (*apud* BEZERRA, 2009, p.91).



O jogo é hoje (2009)

Em 2011, os Racionais MC's tocaram no Festival Lollapalooza Brasil (São Paulo, 7 e 8 de abril),¹⁴⁰ surpreendendo, mais uma vez, muitos seguidores e críticos do quarteto paulista. Em outras palavras, a ascensão social e visibilidade proporcionadas pelo sucesso alcançado pelo grupo liderado por Brown geraram reais contradições no “mundo de oz” do rapper paulista. A resistência em participar de festivais e shows frequentados, principalmente, por representantes da classe média, o fato de inúmeros membros das classes média e alta “curtirem” e consumirem as músicas dos Racionais MC's, a negação em conceder entrevistas e realizar apresentações em programas da grande mídia, especialmente da Rede Globo e do SBT, convivem, como exposto, como uma maior inserção no mercado – que em algumas músicas é condenado – e a concessão ao “sistema”. Mas isso não deve ser analisado como um sinal de incoerência dos rappers, e sim como uma demonstração das contradições que perpassam as ações de todos os indivíduos da sociedade capitalista, mesmo aqueles que visam a crítica e, no limite, implosão do *status quo*.

¹⁴⁰ Lollapalooza é um festival que ocorre todo ano, composto por gêneros como rock alternativo, heavy metal, punk rock, bandas de hip hop e performances de comédia e danças, além de estandes de artesanato. Também fornece uma plataforma para grupos políticos alternativos e instituições sem fins lucrativos.

3.10 Há esperança

Apesar das palavras cortantes, Brown mostra-se, de forma geral, um otimista: “Sou um cara cheio de esperança. Pode não parecer” (RF, 2001). O sonho de um mundo melhor para Brown passa, obrigatoriamente, pela transformação positiva das condições dos seus amigos:

Quero viver, quero ser homem, continuar sendo homem e morrer como homem. Tenho vários sonhos, mas não sou muito louco pra estar com vários sonhos. Quero viver a vida e vamos ver. Queria ver uns camaradas bem. Os camaradas com filho, com trampo [trabalho], a mãe deles com saúde, eles felizes. É um barato individual meu: os meus camaradas. Sonho coletivo: eu quero a justiça, só que pra você pensar em todo mundo tem que pensar em você primeiro, ver como tá ao seu redor, quem tá do seu lado. Como seus camaradas vivem. Aí você vai vendo, a 10 metros, a 1 quilômetro, na outra cidade. Não adianta querer todo mundo bem e os camaradas do seu lado estarem mal. Eu tento analisar o que tá perto de mim, porque eu sempre tentei ver muito o público. Desde que eu comecei a cantar as pessoas falam que o Racionais é um grupo que defende os pobres. Não, a gente fala de nós. São coisas que acontecem com a gente, com gente nossa e acabam influenciando e tendo a ver com a vida de muitas pessoas. Todo mundo acha que eu tenho que falar em prol de um grande número de pessoas, só que eu falo do que tá do meu lado. Os problemas dos camaradas. Eu quero que todo mundo da quebrada, da região, viva bem. Só que cada um tem um sonho diferente do outro. Não adianta querer que todo mundo estude. Vai ter cara que não é de escola. Tem cara que estuda pra caralho e não é feliz. Tem mil fitas. (RF, 2001)

A questão da fratria é de suma importância para o movimento hip hop como podemos registrar na fala de Rappin’ Hood: “Queremos muito mais. Foi o que nós dissemos para o presidente Lula nesse encontro aí em Brasília em março. Ainda falta muita coisa. Porque a gente tá lutando por muita gente, a gente não vai ser feliz sozinho. De que adianta o Rappin’ Hood ficar famoso, passar bem, se na minha quebrada tá todo mundo duro, fodido, sem um trampo” (*apud* AMARAL, 2005, p.11).

Socializado, principalmente nos grupos de amigos, Brown assevera que sua felicidade passa, necessariamente, pelas conquistas e sucesso dos seus “manos”. Dessa forma, atingirá a

felicidade quando estes também alcancem. Para isso, jamais aceitaria a traição desses mesmos “camaradas”:

Ser verdadeiro é felicidade. Ter meus amigos do meu lado. Saber que meus amigos gostam de mim. O que mata a alma é a traição. Às vezes, você pega uma pessoa e quer que ela seja igual a você e ela até fica, mas uma hora ela se mostra. Você passar como otário é a pior coisa. Confiar demais, gostar mesmo da pessoa e descobrir que ela nunca gostou de você. Isso é um barato que ninguém escapa. (RF, 2001)¹⁴¹

Dessa forma, a solução para os problemas no Brasil seria, aponta o contraditório e escorregadio Brown, por meio da educação¹⁴²:

É. Em fazer as pessoas terem mais orgulho. Orgulho do país e de si mesmo. É escola pra trabalhar a mente dos moleques e ensinar que ninguém é menos do que ninguém, todo mundo tem capacidade. Tem que ensinar as pessoas a investir no seu talento, não adianta ser frustrado. Isso não é do preto, ou do favelado, é do ser humano. É isso que tem que ser despertado nas pessoas. Tem que dar a possibilidade de vários trabalhos, profissões, arte, pra levantar o astral do cara aqui dentro, dentro da cabeça. (RTD, 2000)¹⁴³

O intrigante do exposto acima é que a felicidade não seria alcançada com a fuga da periferia, isto é, de um lugar caracterizado, entre outras coisas pela ausência de serviços públicos e o cotidiano violento e a circulação e presença em bairros e ambientes da classe média alta. A

¹⁴¹ Sobre o tema da traição dentro do movimento hip hop, especialmente na Literatura Marginal, ver: SILVA, 2011).

¹⁴² A solução para os problemas da população preta e pobre não viria das instituições tradicionais (partidos e/ou Estado), e sim das ações dos jovens das periferias brasileiras: “Aí, o rap fez eu ser o que sou / Ice Blue, Edy Rock e Klj, e toda a família / E toda geração que faz o rap / A geração que revolucionou / A geração que vai revolucionar / Anos 90, século 21 / É desse jeito / Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão? / Você tá dirigindo um carro / O mundo todo tá de olho em você, morou? / Sabe por quê? / Pela sua origem, morou irmão? / É desse jeito que você vive / É o negro drama / Eu não li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama / Eu sou o fruto do negro drama / Aí dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha, rainha / Mas aê, se tiver que voltar pra favela / Eu vou voltar de cabeça erguida / Porque assim é que é / Renascendo das cinzas / Firme e forte, guerreiro de fé / Vagabundo nato!” (música “Negro Drama” do álbum *Nada Como um Dia após o Outro Dia* (2002).

¹⁴³ Apesar de afirmar que estudava apenas para “fazer uma preza pra minha mãe. Nunca curti escola. Fui fazer eletrônica, aí era muita conta, nunca fui bom de matemática, química, biologia, aquelas contas doidas. Falei: ‘mano, ou eu sou burro pra caralho, ou vou ser ladrão!’ Não aprendia, truta! Comecei a ficar complexado” (RTD, 2000).

música “Fórmula Mágica da Paz” do CD *Sobrevivendo no inferno* destaca essa ideia: “Essa porra é um campo minado / Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui / mas aí, minha área é tudo que eu tenho / a minha vida é aqui e eu não consigo sair, / é muito fácil fugir mas eu não vou, não vou trair quem eu fui e / quem eu sou. / Gosto de onde estou e de onde eu vim, / ensinamento da favela foi muito bom pra mim”.

Portanto, crianças criadas somente pela mãe, pretos e pardos, pobres, moradores de bairros sem serviços públicos ou oferecidos de forma precária, com um nível de escolaridade modesto, esses jovens não adentraram no mundo do crime e encontraram no hip hop uma maneira de sobreviver e obter um visão crítica da sociedade. Dessa forma, defendemos que a difusão do hip hop, especialmente pelo fato de utilizar-se de linguagem que cativa a juventude e ter uma marca contestatória, tem potencial revolucionário nas vidas de seus seguidores.

PARTE II

4. O INTELLECTUAL NA PASSAGEM DO SÉCULO

Aspecto que pode ter contribuído para a formação desses novos organizadores de cultura é o processo, ocorrido nos últimos anos, denominado “o fim dos intelectuais”. Isto é, o vácuo cultural deixado pela diminuição da circulação do intelectual na esfera pública permitiu, possivelmente, o surgimento de um novo ator social portador de discurso singular sobre a realidade brasileira.

Dessa forma, neste capítulo analisaremos esse novo contexto social criado com a “morte” dos tradicionais “clérigos” e a emergência desse novo “organizador de cultura”, o intelectual periférico.

4.1 Os novos organizadores de cultura

Para qualificar os autores e atores aqui estudados de “os novos organizadores de cultura”, faremos uso das reflexões desenvolvidas pelo italiano Antonio Gramsci (1891-1937). Gramsci, pensador de orientação marxista e importante militante político de esquerda, atuou no período entre guerras (1918-1939). Sua principal obra recebeu o nome de *Cadernos do cárcere* - devido ao fato do autor estar preso quando da feitura do mesmo. Seus escritos foram redigidos na forma de notas e reflete diferentes assuntos de caráter filosófico, sociológico e político.¹⁴⁴

Analisando de forma global as diversas reflexões gramscianas, verifica-se um esforço do autor em atualizar a teoria desenvolvida por Karl Marx e de seus continuadores, especialmente no

¹⁴⁴ Para mais informações sobre a trajetória de Antonio Gramsci, ver: COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

que se refere à transformação socialista da sociedade contemporânea. Em outras palavras, pode-se afirmar que Gramsci elabora uma teoria da revolução, ausente e/ou desatualizada, para o pensamento marxiano, já que para o autor dos *Cadernos*, as ideias de Marx estariam relacionadas diretamente às particularidades do século XIX e as propostas de Lênin (importante líder socialista) associadas às sociedades agrárias (sociedades menos desenvolvidas).

Esse esforço descomunal para atualizar o pensamento marxista possui um alicerce teórico sofisticado que ajuda-nos a entender algumas conclusões do autor italiano. A partir da leitura de autores liberais - como Benedetto Croce e Giovanni Gentile¹⁴⁵ - e Georg Hegel, Gramsci (2000) resgata os conceitos de sociedade política e sociedade política. Caracteriza a primeira como sendo o Estado, ou seja, “‘domínio direito’ ou de comando, que se expressa no Estado e no governo ‘jurídico’.” (p.21). A sociedade civil seria o “conjunto de organismos designados vulgarmente como ‘privados’.” (p.20), isto é, empresas, clubes, partidos políticos, sindicatos, organizações não-governamentais, etc. Gramsci aprimora essas noções com o desenvolvimento de novos conceitos de sociedade ou agrupamento social de tipo Oriental e Ocidental. Dessa forma, Oriente e Ocidente serão aplicados pelo autor italiano para distinguir as sociedades nas quais o Estado concentra todo o poder (sociedade política) e a sociedade civil seria fraca e pouco organizada; e os agrupamentos sociais nos quais as instituições da sociedade civil possuem significativa estrutura, são diversificadas e organizadas. Em outras palavras, nesta, de tipo Ocidental, o poder estaria diluído entre o Estado e a sociedade civil. Naquela, de tipo Oriental, o Estado seria o principal, senão, único detentor do poder. Sendo assim, na luta política na sociedade de tipo Oriental, a insurreição contra o Estado seria o melhor e, talvez, o único caminho para alcançar o poder. Destarte, da leitura das notas de Gramsci, conclui-se que na

¹⁴⁵ Ver: RÊGO, Walquíria Leão. *Em busca do socialismo democrático*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2001.

época que Marx desenvolveu os seus escritos e sugeriu “tomar de assalto o Estado” na construção do mundo socialista, a sociedade seria de tipo Oriental.

Na sociedade de tipo Ocidental, por sua vez, a persuasão e o “consenso consentido” seriam as armas ideais na luta política. Por isso, Gramsci afirma que na última, é necessário ganhar a “batalha das ideias”.

Seguindo essa lógica, Gramsci escreve que a tomada do poder pelos *soviets* na Rússia só foi possível e necessária porque aquela sociedade era de tipo Oriental. No entanto, as sociedades da Europa Ocidental e os Estados Unidos seriam de tipo Ocidental, ou seja, o poder não se concentrava em um único lugar, o Estado, mas espalhados entre as várias organizações da sociedade. Portanto, nas sociedades Ocidentais, a luta para tornar-se grupo hegemônico¹⁴⁶ seria a estratégia mais racional da busca pelo poder.

Dessa forma, numa sociedade dividida em classes sociais, os grupos rivais se organizariam em blocos, os chamados “blocos históricos”. Para determinado bloco tornar-se hegemônico seria preciso, não apenas lutar contra a exploração econômica, ou seja, as forças da infraestrutura, mas contra a apropriação privada do saber e da cultura, pois, no Ocidente, seria preciso mais convencimento do que força. Por isso, os intelectuais ganham papel chave na teoria gramsciana, já que eles seriam os responsáveis pela “batalhas das ideias”, ou seja, por transformar o bloco histórico em grupo hegemônico. E isso seria alcançado, na sociedade de tipo Ocidental, pelo “consenso espontâneo”.

Os intelectuais são os “prepostos” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce

¹⁴⁶ Ver: GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

“historicamente” do prestígio (e, portanto, da confiança) obtido pelo grupo dominante por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparelho de coerção estatal que assegura “legalmente” a disciplina dos grupos que não “consentem”, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais desaparece o consenso espontâneo. (GRAMSCI, 2000, p.21)

Mas a leitura que Gramsci realiza da categoria de intelectual difere, especialmente, da visão clássica desse ator social:

Por isso, seria possível dizer que todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais (assim, o fato de que alguém possa, em determinado momento, fritar dois ovos ou costurar um rasgão no paletó não significa que todos sejam cozinheiros ou alfaiates). Formam-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas sobretudo em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante. (GRAMSCI, 2000, p.18-9)

Ou seja, o pensador italiano condena o critério que define o intelectual com base naquilo que é intrínseco aos ofícios tidos como intelectuais em contraposição àqueles de natureza manual. Dessa forma, as funções dos intelectuais seriam aquelas relativas à organização da sociedade. “O conceito gramsciano de intelectual privilegia a *função organizadora* na medida em que entende que a atividade intelectual diz respeito à organização tanto da cultura quanto de outras dimensões da vida em sociedade” (BEIRED, 1998, p.124). Em outras palavras,

para Gramsci o intelectual se define pela capacidade de organizar os homens e o mundo em redor de si. Assim, o sindicalista, o militante político, o padre ou o líder camponês também podem ser tratados como intelectuais, pois organizam o tecido social, refletem sobre si mesmos e sobre sua relação com a sociedade. (BEIRED, 1998, p.125)

Desse modo, Gramsci foi um intelectual marxista que atribuiu grande importância à cultura, à ideologia e à política como dimensões fundamentais do processo histórico e, especificamente, do processo revolucionário. Com isso, valorizou os agentes sociais que exercem atividades de natureza intelectual: o professor, o líder religioso, o militante político, o jornalista, o artista, o cineasta, etc.

Outros, como o marxista italiano Antonio Gramsci, veem o intelectual como um protagonista estratégico da produção da autoconsciência crítica de uma comunidade: um organizador, um dirigente, um “especialista” na elaboração conceitual e filosófica, intimamente colado à aventura histórica de um povoação e, portanto, encharcado de política. (NOGUEIRA, 1999, p.02)

Além disso, Gramsci discorda da visão que considera a atividade intelectual como autônoma e independente, ou seja, desligada das classes sociais. Inicia, inclusive, as notas dos *Cadernos* fazendo, justamente, esse questionamento: “Os intelectuais são um grupo autônomo e independente, ou cada grupo social tem uma sua própria categoria especializada de intelectuais?” (GRAMSCI, 2000, p.15). Isto é, a ideia de que o intelectual basta a si mesmo, de que é um indivíduo completamente separado do resto da sociedade, constitui para Gramsci uma posição idealista. Dessa forma, o intelectual seria um ser socialmente determinado.

Dado que estas várias categorias de intelectuais tradicionais sentem com “espírito de grupo” sua ininterrupta continuidade histórica independentes do grupo social dominante. Esta autopoção não deixa de ter consequências de grande importância no campo ideológica e político (toda a filosofia idealista pode ser facilmente relacionada com esta posição assumida pelo conjunto social dos intelectuais e pode ser definida como a expressão desta utopia social segundo a qual os intelectuais acreditam ser “independentes”, autônomos, dotados de características próprias, etc. (GRAMSCI, 2000, p.17)

Além disso, os intelectuais, enquanto categoria social de conservação e de transformação da ordem vigente, desempenham, para Gramsci, certas funções sociais. Ou seja, para o autor dos *Cadernos*, o intelectual é uma figura que tanto pode agir para a transformação da sociedade quanto para a sua reprodução. Na verdade, Gramsci fala em dois tipos de intelectuais: tradicionais e orgânicos. Sobre os intelectuais tradicionais, escreveu que:

Todo grupo social “essencial”, emergindo na história a partir da estrutura econômica anterior e como expressão do desenvolvimento desta estrutura, encontrou – pelo menos na história que se desenrolou até nossos dias – categorias intelectuais preexistentes, as quais apareciam, aliás, como representantes de uma continuidade histórica que não foi interrompida nem mesmo pelas mais complicadas e radicais modificações das formas sociais e políticas. (GRAMSCI, 2000, p.16)

Dessa forma, os intelectuais tradicionais representariam um grupo social que, no passado, foi essencial, porém, com as transformações nas relações e forças produtivas, deixou de ser classe hegemônica. No início do século XX, os intelectuais tradicionais seriam o clérigo, médico, advogado, professor, etc. Com a ascensão de um novo grupo social essencial e a complexidade das funções manuais, a formação de especialistas ocorreria quase que automaticamente.

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político: empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc. (GRAMSCI, 2000, p.15)

Esses novos especialistas do conhecimento seriam os intelectuais orgânicos. Detalhe, Gramsci classifica como intelectuais o técnico da indústria (espécie de gerente), o cientista da economia política, o profissional da área de direito (advogado ou funcionário do judiciário), o organizador de uma nova cultura.

Portanto, na análise de Gramsci, os intelectuais tradicionais são aqueles cuja identidade é construída como se fossem seres destacados do mundo material, definindo-se enquanto tais essencialmente por sua relação com a história da cultura e não pelas exigências da produção econômica ou do universo político. “O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é dado pelo literato, pelo filósofo, pelo artista. Por isso, os jornalistas – que acreditam ser literatos, filósofos e artistas – creem também ser os ‘verdadeiros’ intelectuais” (GRAMSCI, 2000, p.53). Já os intelectuais orgânicos seriam aqueles que se movimentam no mundo e definem sua identidade segundo as exigências que vêm da organização da produção, da política, da vida material.

Dessa forma, a análise de Gramsci detém-se na demonstração do papel – conservador ou transformador – do intelectual como figura que organiza a cultura e os homens e que, ao produzir ideologia, fornece consciência e homogeneidade às classes que representa.

Autoconsciência crítica significa, histórica e politicamente, criação de uma elite de intelectuais: uma massa humana não se “distingue” e não se torna independente “por si”, sem se organizar (em sentido lato); e não existe organização sem intelectuais, isto é, sem organizadores e dirigentes, sem que o aspecto teórico da ligação teoria-prática se distinga concretamente em um estrato de pessoas “especializadas” na elaboração conceitual e filosófica. (GRAMSCI, 1978, p.21)

Assim sendo, os autores e atores sociais e culturais aqui estudados, com destaque para Mano Brown, podem ser vistos como organizadores do mundo simbólico das classes populares

que estão diretamente ligados, ou seja, intelectuais das periferias das grandes cidades brasileiras. Vestígio disso são os inúmeros eventos acadêmicos realizados pelas principais instituições de ensino superior do Brasil que esses novos organizadores de cultura são convidados para refletir, especialmente a situação dos morros, favelas e periferias.

4.2 A Crise dos intelectuais

No final da década de 1970, discutindo as mudanças sociais que afetavam o período, especialmente o dilema “modernidade” ou “pós-modernidade”, o filósofo francês Jean-Francois Lyotard (2002) anunciou o “fim dos intelectuais”, cuja ambição, desde os pensadores do século XVIII, era refletir e encarnar o universo. Lyotard argumenta que, em um mundo no qual os interesses particulares e imediatos falam mais alto, a análise crítica sobre valores universais talvez não tenha mais lugar e, conseqüentemente, o seu agente não se sinta à vontade neste planeta marcado por uma significativa dose de individualismo. Em outras palavras, “o sábio não tem mais uma missão, e talvez nem exista mais” (CERRONI, 1999, p.167).

Fazendo coro a Lyotard, o crítico cultural estadunidense Russell Jacoby (1989), no final dos anos 80 bradou: “Onde estão os intelectuais?”; “Onde estão os intelectuais mais jovens?”. Para este autor, a crescente “academização da cultura” seria a principal responsável pelo desaparecimento do intelectual público.

O historiador francês Michel Winock (2000), seguindo na mesma linha, expunha, no final dos anos 90, que “já foi o tempo do intelectual-oráculo”: “Ninguém mais pensará em perguntar a Michel Foucault, como outrora a Sartre, se deve alistar-se na Legião Estrangeira ou mandar sua amiguinha fazer um aborto. Por maior que seja seu prestígio, ele não é mais sacerdotal” (p.788).

O ensaísta português Eduardo Prado Coelho (2004) afirma que tal questão não deve causar desespero nos analistas, já que “de tempos em tempos uma situação mais polêmica leva a pôr em causa essa casta arrogante que ousa pensar e que aceita ser pensada sob a designação de ‘intelectual’” (p. 13).

Verdadeiro ou falso, o debate sobre o “fim dos intelectuais” leva-nos, obrigatoriamente, a discutir a definição, função e atuação intelectual perante as transformações ocorridas nas últimas décadas. Referimo-nos, principalmente, à crise do socialismo real com a Queda do Muro de Berlin (1989), o fim do Regime Soviético (1991) e o triunfo do capitalismo de matriz estadunidense (pautado por um forte teor individualista).

O colapso do socialismo real e a vitória do capitalismo foram anunciadas por alguns teóricos como o nipo-estadunidense Francis Fukuyama (1992)¹⁴⁷ como sendo “o fim da história” e a formação de uma Nova Ordem Mundial. Nesta, os Estados Unidos seriam a única grande potência mundial dialogando com outros pólos de poder frágil.¹⁴⁸ Tal processo teria provocado uma espécie de curto circuito no campo das ideias levando alguns pensadores a concluir que estaríamos diante do “fim das utopias” e da “crise das ideologias”. Esse quadro acentuar-se-ia com a confusão suscitada pela globalização e o avanço do neoliberalismo.

Seguindo a mesma toada, mas a partir de referencial teórico diferente, a filósofa Marilena Chaui (2006) afirma que o desaparecimento do intelectual tem como causas: 1) o amargo abandono das utopias revolucionárias; 2) a rejeição da política e um ceticismo desencantado; 3) o fracasso da *glasnost* e da *perestroika* na União Soviética; e 4) o recuo da social-democracia - com a adoção da terceira via ou do capitalismo acrescido de valores socialistas:

¹⁴⁷ Ver: FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

¹⁴⁸ Silvano Santiago alerta para o fato de que “faltam, à língua portuguesa falada no Brasil, boas discussões e reflexões de peso sobre o evento histórico europeu. Isto é, faltaram-nos debates sobre a queda do muro e sobre o esfacelamento posterior do bloco soviético; faltam-nos publicações sobre o fim da Guerra Fria” (SANTIAGO, 2004, p.27).

Assim, desaparece o horizonte histórico do futuro. O presente, desprovido de força negativa, se fecha sobre si mesmo, a ordem vigente aparece autolegitimada e justificada porque nada parece contradizê-la nem a ela se opor, e os ideólogos podem comprazer-se falando do “fim da história” ou afirmando o capitalismo como destino final da humanidade. (p.30)

A filósofa conclui dizendo que o “retraimento de engajamento” ou o “silêncio dos intelectuais” é sinal de uma ausência mais profunda, isto é, a deficiência de um pensamento capaz de desvendar e interpretar as contradições que movem o presente. Não se trata, dessa forma, de uma recusa a proferir um discurso público, e sim da impossibilidade de formulá-lo.

No entanto, o jurista e filósofo italiano Norberto Bobbio (1997) questiona as análises que anunciam o fim dos intelectuais a partir da crise do socialismo. Afirma que essa visão não captura a complexidade do tema e a morte dos intelectuais é improvável, pois nas sociedades pluralistas, aumentaria a necessidade dos “técnicos do saber”:

Se se considera que em uma sociedade economicamente avançada, tecnologicamente desenvolvida, ao lado daqueles que chamei de “intelectuais ideológicos”, crescem em número e peso os intelectuais que chamei de “expertos”, os “técnicos do saber” humano, para usar uma expressão de Sartre, então dever-se concluir que não há detentor do poder econômico ou do poder político que possa desconsiderá-los. Aliás, é previsível que estes estejam destinados a aumentar com respeito àqueles. (p.100)

Conforme escreve Bobbio, verifica-se o crescimento vertiginoso dos meios pelos quais o poder ideológico se manifesta. Por isso, ocorre o aumento da necessidade dos intelectuais. No entanto, esse novo sábio é diferente do “clérigo” formado no final do século XVIII. Portanto, o mundo atual careceria daqueles que Bobbio chamou de “expertos”, isto é, os “técnicos do saber”.

Estaríamos diante, dessa forma, de vácuo deixado pela diminuição de circulação dos intelectuais de tipo moderno na esfera pública, e não diante da morte dos intelectuais.

Por conseguinte, se nos últimos 30 anos anunciamos um suposto “fim dos intelectuais”, resta-nos questionar: quais os principais fatores que podem ser apontados como causa do desaparecimento dos intelectuais? Foram todos os intelectuais que desapareceram? Se a resposta for positiva, quem passou a substituí-los? Cabe indagar ainda: o novo tipo de intelectual cumpre a função reservada ao intelectual enquanto sujeito moral? ou à ética da responsabilidade intelectual? (SARLO, 2005; BASTOS, RÊGO, 1999).

4.3 O que e quem é intelectual?

Antes de entrarmos na discussão sobre as causas do desaparecimento dos intelectuais modernos e suas consequências, é necessário esclarecer o que e quem é esse personagem histórico tão emblemático. Lembramos que, como pode ser verificado nas seções anteriores, a noção de intelectual adotada no presente trabalho, é aquela desenvolvida por Antonio Gramsci, ou seja, o intelectual enquanto organizador da cultura. No entanto, outras definições podem ajudar-nos na compreensão do nosso objeto estudado.

O tema dos intelectuais não é novo, encontramos, em diversos momentos dos últimos 300 anos, diferentes definições. Para o pensador alemão Johann Fichte (1999), intelectual seria um divulgador da “civilização”, o condutor da comunidade, o sal da terra. Em outras palavras, intelectuais (sábio) seriam aqueles que se dedicam à obra de elevação mental e moral dos outros homens, por meio, principalmente, da dedicação particular à ação educativa.

Julian Benda (1999), um dos autores mais citados na discussão sobre intelectual, no seu clássico *A traição dos clérigos* (1927), escreve que são clérigos (intelectuais) aqueles homens cuja função é defender os valores eternos e desinteressados, a partir da justiça e a razão. Por isso, esses não deveriam manter um envolvimento excessivo com a atividade política, ou seja, não poderiam, devido a sua essência, perseguir fins práticos, mas procurar a “satisfação no exercício da arte ou da ciência, ou da especulação metafísica, enfim, na aquisição de um bem não temporal, dizem, de certo modo: ‘Meu reino não é deste mundo’” (p.66).

A preocupação central do sociólogo alemão Karl Mannheim (1974) em *Ideologia e utopia* (1929) era com a universalidade e racionalidade da função intelectual. Por isso, defendia o imperativo de os intelectuais se manterem equidistantes das classes em conflito e longe dos partidos políticos, pois somente assim, poderiam desenvolver, a partir do método da ciência moderna, a atualização do pensamento visando encontrar a solução mais racional para os problemas. Mannheim afirma ainda que ao intelectual caberia criar a *síntese* das ideologias contrapostas, de modo a promover o avanço social. O sociólogo húngaro chega a alguns desses apontamentos a partir de suas investigações sobre teoria do conhecimento, no qual ressalta a existência de uma relação entre as formas de conhecimento e a estrutura social. Tenta resolver o problema daquilo a que chamou “implicações relativistas da sociologia do conhecimento”, apontando soluções para o princípio que postula que, se todas as crenças podem ser socialmente localizadas, é impossível qualquer critério de verdade socialmente independente. Conclui que os intelectuais teriam um importante papel face a esta relatividade da verdade, já que deverão ter as competências necessárias para analisar os problemas sob mais do que uma perspectiva.

José Ortega y Gasset (1999) em *A rebelião das massas* (1930), afirma que a função do intelectual é organizar as massas: “*Para nós, portanto, é prioritário o fomento da organização de uma minoria encarregada da educação política das massas*” (p.57 – grifos do autor). Até porque:

Salvo casos insólitos no tempo e no espaço, as massas nacionais não se encontram politicamente mobilizadas. (...) Não entendemos que se possa falar em “massas inertes” quando falta renitente intenção de minorias dirigentes em retirá-las de sua indolência. São insuficientes ao entendimento as gesticulações, os “programas” que este ou aquele homem público faz sobre amontoadas desesperanças. Por outro lado, não é suficiente nem saudável que, de quinquênio em quinquênio, invada subitamente a consciência pública algum tema vigoroso para produzir nas multidões não mais que uma convulsão fugidia. (...) Como seria possível consegui-lo sem a existência de uma minoria entusiasta que opere sobre elas com tenacidade, com energia, com eficácia? (p.57)

Aproximando-se dos dias atuais, o antropólogo e sociólogo francês Edgar Morin (1986) afirma que “quando os filósofos descem de sua ‘torre de marfim’ ou os técnicos ultrapassam sua área de aplicação especializada para defender, ilustrar, promulgar ideias que têm valor cívico, social ou político, eles tornam-se intelectuais” (p.232).

O intelectual, segundo Pierre Bourdieu (1992), é um ser paradoxal, que não nos é possível pensar enquanto tal se o apreendermos através da alternativa obrigatória da autonomia e do engajamento. Em outras palavras, o intelectual é um personagem bidimensional que só existe e subsiste como tal se, e apenas se, for investido de uma autoridade específica, conferida por um mundo cultural autônomo, ou seja, independente de poderes religiosos, políticos e econômicos.

As perspectivas apresentadas acima, de que intelectuais são aqueles que trabalham com as ideias gerais, descende de uma antiga tradição: a dos sacerdotes magos, produtores-guardiões dos mitos - e, no mundo moderno, são os defensores por excelência dos valores e princípios universais -, contradiz com os autores estudados no presente trabalho. Os novos organizadores da cultura, como o rapper Mano Brown, não tiveram a formação escolar dos tradicionais sábios. Além disso, o suposto distanciamento necessário para a compreensão e emissão de um veredicto da realidade é, taxativamente, negado pelos novos intelectuais das periferias brasileiras.

Dessa forma, junto à definição gramsciana de intelectual, adotamos as orientações de Aduino Novaes (2006) que afirma que o intelectual não é, necessariamente, o homem de letras, o artista, o político, o historiador, o filósofo, o escultor, o sábio etc., ou seja, nem todo homem de letras, nem todo artista, nem todo político etc. seria obrigatoriamente intelectual, o que não significa que um deles não possa vir a ser. Afirma que, na verdade, o intelectual é uma parte de nós mesmos que não apenas nos desvia momentaneamente de nossa tarefa, mas que nos conduz ao que se faz no mundo para julgar e apreciar o que se faz.

Dessa forma, Novaes (2006) escreve que não existe essa figura de intelectual em tempo integral ou inteiramente intelectual. Para transformar-se em intelectual, o ser deve desdobrar-se, acumular momentaneamente nele mesmo outras funções, deixar de lado os sabores particulares para se dedicar ao trabalho da crítica e à luta pelos ideais universalizantes: razão, justiça, liberdade e verdade. Daí o intelectual se caracterizar pelo desvio de todo determinismo e lidar com potências indeterminadas. “Ele não é o teórico, muito menos o homem da vida prática e do saber objetivo: pode-se dizer, mais precisamente, que ele encarna o espírito crítico, capaz ao mesmo tempo de reconstruir o passado e construir idealmente o futuro (p.13).

Novaes ainda afirma que o intelectual é aquele que tenta infatigavelmente construir a si mesmo e a todas as coisas através de atos articulados do espírito e, por encarnar os ideais universais, procura reunir em si o que está disperso. Ou seja, dispersão e junção, essa seria a respiração do espírito, o duplo movimento que não se unifica, mas que a inteligência tende a estabilizar para evitar a vertigem de um aprofundamento sem fim.

Para definirmos de maneira clara a figura do intelectual e tentar cercar o nosso objeto, precisamos, mesmo que seja de forma breve, retomar a história do intelectual.

4.4 Breve histórico dos intelectuais

O intelectual, dotado de certa autonomia e razão crítica em relação aos poderes constituídos (Igreja, clero, nobreza, estados absolutistas), é fenômeno social recente e marcado pelos acontecimentos históricos do Iluminismo, Revolução Industrial e, principalmente, a Revolução Francesa. As sociólogas Elide Rugai Bastos e Walquíria Leão Rêgo (1999) mostram que, juntamente com a categoria social do intelectual, surge a crítica social. Neste mesmo momento, configura-se, um papel de destaque que esse ator social passará a desempenhar daí em diante.

Há um encadeamento de fenômenos entrelaçados: transformações sociais, diferenciação da sociedade, surgimento de um espaço público e conseqüentemente de uma opinião pública. Esses dois últimos se constituirão no principal âmbito de ação dos intelectuais. Como categoria social, estes entram em cena como *analistas*, intérpretes que se utilizam de métodos empíricos, sociológicos e filosóficos, pondo em movimento as potencialidades oferecidas

pelo desenvolvimento da ciência e da razão. (BASTOS, RÊGO, 1999, p10-11).
(grifo das autoras)¹⁴⁹

No entanto, da maneira como concebemos hoje, a figura do intelectual só será formada na segunda metade do século XIX como uma derivação de *intelligentsia*, palavra criada pelos russos provavelmente a partir do latim. Segundo José Luís Bendicho Beired (1998), *intelligentsia* definia um novo grupo social surgido na Rússia no século XIX, isto é, uma camada de indivíduos cultos e preocupados com os assuntos públicos que, constituída inicialmente por nobres, passou a ter percepção de si mesma como grupo social particular. Dessa forma, esses cidadãos começaram a ter autoconsciência enquanto categoria social específica, e os integrantes se identificavam entre si por acreditarem que personificavam a consciência da própria Rússia.

No final do século XIX, os franceses apropriaram-se do conceito de *intelligentsia* e criaram a palavra “intelectual” para definir o indivíduo que integrava esse grupo. Um fato muito importante para isso foi o caso *Dreyfus*. Desencadeado em 1896, as injustiças cometidas contra o capitão Dreyfus causaram uma profunda comoção e divisão do campo intelectual e político francês, não apenas naquele momento, mas durante as décadas seguintes. Um dos resultados foi a tomada de posição dos intelectuais progressistas em favor do capitão Dreyfus (condenado sem provas por espionagem em favor da Alemanha) em nome dos direitos humanos. Nesse episódio tornou-se famoso o “Manifesto dos Intelectuais”, publicado em favor de Dreyfus, assinado por

¹⁴⁹ Milton Lahuerta (1998) escreve que: “Desde os ‘filósofos’, do Século das Luzes, é a preocupação de romper com essa tradição [Antigo Regime] que institui a figura do intelectual moderno, simultânea à instauração de dois novos mitos: o da ‘razão’ e o da ‘natureza’. A partir de então, um elemento decisivo para a definição da auto-imagem de intelectual passa a ser o destaque a sua função crítica, à ‘missão’ que teriam para criticar os mitos que eles próprios criam. Pode-se dizer que o mito da razão ‘emancipa’ os intelectuais e a partir da Revolução Francesa isso se substancia em um novo mito que leva à polarização do campo intelectual: o mito do povo soberano. A polarização se dá porque, por um lado, o intelectual tende a erigir-se em soberano das ideias, detentor do universal, e a autotranscender-se acima dos poderes e das classes sociais (...). Por outro lado, o intelectual tende a pôr-se a serviço do novo soberano, o povo, entrando na luta política e tomando para si a missão de levar-lhe/ensinar-lhe a cultura” (p.147-8).

grandes figuras do campo cultural como Émile Zola, Marcel Proust e Anatole France, entre outros. Com a repercussão do manifesto, o termo intelectual consagrou-se como um termo que ganhou foros de cidadania no mundo inteiro (BEIRED, 1998; LAHUERTA, 1998; BASTOS, RÊGO, 1999). Portanto, nesse contexto, os escritores e artistas que assinam o protesto contra a violação de direitos se denominam intelectuais. “No quadro desse debate, emerge um novo protagonista histórico para substantivar algo até então adjetivo. Disto resulta que, a partir desse momento, a palavra estará associada ao compromisso civil” (BASTOS, RÊGO, 1999, p.24).

Esse intelectual do final do século XIX e início do XX é, no entanto, diferente do “filósofo” do século XVIII e do “homem de letras” do século XIX. Ele é a figura que brota de um campo cultural que acabava de estabelecer-se como campo social autônomo. Segundo o sociólogo português Augusto Santos Silva (2004), a condição intelectual, tal como o fim do século XIX a estabeleceu, alicerça-se em três pilares:

1) a diferença que o campo cultural pretende fazer com os campos do poder: pólo subordinado, no que diz respeito aos privilégios temporais do mundo, o sistema da literatura e da arte reclama, porém, para si, os valores universais ou universalizantes da liberdade e do desprendimento. O intelectual fala a partir desse sistema e da sua história, e é como voz diferente que intervém no espaço público, em nome de causas ou valores que supõe extravasarem os limites da esfera política;

2) a independência posta no juízo, que é o que cada um dos membros do campo cultural pode mobilizar, pessoalmente ou em grupo, da autonomia conquistada pelo campo. O intelectual liberta-se dos constrangimentos a que estão submetidos, por cálculo, conveniência ou até dever institucional, os agentes políticos, mesmo sendo homens letrados, isto é, provindos de carreiras

literárias e artísticas, como era frequente nas elites dirigentes do século XIX e também como não haveria de ser raro no século XX. É o distanciamento assim conseguido que confere autoridade própria ao intelectual para levar a efeito a dupla operação de politizar o não-político, no sentido de desvendar e trazer para a agenda pública questões que ela não está reconhecendo como relevantes (por exemplo, os direitos cívicos das mulheres ou a situação das populações índias), e de despolitizar o político, no sentido de redefinir em termos habitualmente éticos (como “causas” ou “imperativos”) problemas que o discurso político tende a desqualificar (por exemplo, a prevalência da dignidade humana sobre os deveres da cidadania);

3) Falando a partir da valorização do conhecimento, da arte ou da moral, o intelectual assume a sua propensão à crítica, praticando a problematização, a interpelação, a interrogação dos outros e a interpretação, isto é, a constituição das coisas como problemas, a decodificação e recodificação dos jogos de linguagem e do comportamento.

Portanto, esses três pilares apontados por Silva sustentaram o enorme poder de que os intelectuais vieram a gozar ao longo do século XX. Em outras palavras, a grande influência de que os intelectuais usufruíram, a partir daí e através da característica maneira de falar e fazer política ao modo da cultura, na conformação das ideias e dos projetos sociais e políticos do século. Mas, então, o que gerou a atual crise dos intelectuais?

4.5 Causas da crise dos intelectuais modernos

4.5.1 “O sábio não tem mais uma missão”

É difícil encontrar, nestes primeiros anos do século XXI, funções e figuras que se inscrevam linearmente no padrão moderno de intelectual. Ter-se-á tornado impossível ser intelectual? Segundo o jurista italiano Umberto Cerroni (1999), “o sábio não tem mais uma missão, e talvez nem exista mais”, pois o processo grandioso de institucionalização da cultura (escola, universidade, pesquisa organizada, mídia) transformou profundamente e, talvez, tenha esvaziado o pedagogismo característico de toda missão e, especialmente de uma missão intelectual. Em outras palavras, a sociedade de massa produziu uma extraordinária transposição da antiga missão pedagógica do intelectual, transferindo-a para o interior das instituições culturais e assim transformou os canais de transmissão da produção individual da cultura. Dessa forma, a missão educativa, típica do intelectual, tornou-se política cultural, parte específica e sistematizada das atividades da administração pública. “Podemos concluir que o sábio se tornou um órgão, gerido a cada vez por um ministro, um provedor ou um diretor geral” (p.168).

A partir desse diagnóstico, Cerroni alerta para uma dupla fuga que, de algum modo, os intelectuais estariam encorajando. A primeira seria a fuga provocada pela confirmação do fim da missão do sábio. A segunda seria a fuga determinada pela ideia oposta de que, afinal, a missão já está delegada aos órgãos e o sábio foi substituído pelo funcionário. A primeira fuga livraria o intelectual de qualquer preocupação pública, a segunda liberaria a esfera pública de qualquer preocupação intelectual.

Não por acaso, a primeira fuga conduz a uma redução estetizante da atividade intelectual, a um novo narcisismo mascarado de “independência” e desempenho, ao passo que a segunda leva a um novo narcisismo mascarado de niilismo. O que o intelectual pode fazer é apenas autoconcentração e tudo aquilo que, na cultura, não é feito pelo intelectual, pode sair de qualquer jeito. Assim, é liquidada tanto a “missão do sábio” quanto a atenção da comunidade para com os problemas da cultura. (p.168)

O desinteresse pela cultura e ciência e a mediocridade dos funcionários dos órgãos e instituições são características da política cultural desenvolvida nesse novo contexto. Por isso, Cerroni destaca que o problema cultural da sociedade de massa está se tornando reconstruir um canal institucional para a produção individual livre e vincular à cultura autêntica os órgãos públicos. O perigo que se corre consiste em que, enquanto a atividade intelectual individual é reabsorvida como puro instrumento de órgãos e instituições, esses promovem em seguida os próprios dirigentes e funcionários a livres homens de cultura.

A inversão é bem perceptível na TV: aqui o funcionário organizador tem como primeiro ponto da sua política a autopromoção a protagonista da cultura televisiva, com ênfase na finalidade dominante empresarial de elevar os índices de audiência. Visto que ele se torna o mais apto para essa finalidade e – supõe-se – também o mais capaz de produzir cultura especificamente televisiva, tende sempre com mais frequência, após ter feito valer o seu *status* de burocrata frente ao intelectual produtor, até mesmo a substituí-lo. Nasce assim o funcionário intelectual que antes repreendeu severamente o intelectual pelo fato de ser pouco funcionário. O índice de audiência torna-se, assim, o álibi para uma verdadeira fraude à cultura e à nação. (p.169)

Dessa forma, Cerroni indaga: como livrar-se dessa branda tirania representada pelas inumeráveis burocracias da sociedade da massa? Responde que é uma ilusão resumir o problema entre duas soluções simplistas: de um lado, a síndrome da adaptação e da autocensura; de outro, a pretensão de ficar alienado, desinteressado pelo mundo que se interessa por nós.

Portanto, o principal problema com que devemos nos preocupar é, sugere Cerroni, como, fugindo dos vários modos de narcisismo e niilismo, podemos reconfigurar uma moderna missão do sábio com um correto equilíbrio entre um sujeito intelectual livre e uma atividade cultural institucionalizada. “Este torna-se o verdadeiro tema de uma atividade intelectual independente, porque consciente tanto dos perigos de burocratização quanto das reais interdependências sociais” (p.168).

4.5.2 Intelectual e a mídia

Nos últimos anos, algumas transformações estruturais alteraram significativamente a configuração dos campos culturais, sua lógica, as formas da sua articulação com a economia e com as instituições e agendas políticas. Dessa forma, não podemos ignorar essas transformações ou contornar a reflexão sobre os efeitos no estatuto e no papel dos intelectuais.

No campo cultural, a mudança mais decisiva esteve associada às consequências do desenvolvimento da indústria cultural na definição do sistema interno de significações. Ou seja, uma grande transformação do produtor e/ou criador de cultura que, a partir do século XIX, encarnava a pressuposta supremacia ética do campo cultural face ao político e também a supremacia simbólica da produção cultural pura sobre a grande produção, isto é, a supremacia da criação autoral, pessoal, de obras dirigidas a públicos cultivados restritos, sobre a fabricação de produtos de lazer, entretenimento ou educação, tendencialmente estandardizada e visando à circulação alargada e mercantil.

Dessa forma, ao longo do século XX, a importância social e econômica da fabricação de produtos de lazer cresce e, conseqüentemente, desafia a hegemonia da criação autoral na

organização do campo e reequaciona claramente os termos da sua relação com o exterior. Com isso, põe-se em crise o espaço de independência própria dos criadores e certos valores matriciais da figura do intelectual, isto é, “a estrutura interna do campo cultural deixou de ser aquela em que se tinha desenhado e em que tinha triunfado o perfil fini-oitocentista do intelectual moderno” (SILVA, 2004, p.44).

Ao mesmo tempo foi-se verificando a expansão generalizada da comunicação e da cultura de massas, ou seja, a integração do conjunto da população na esfera do consumo de bens simbólicos e a centralidade dos meios de comunicação na elaboração e difusão de tais bens. Como consequência ocorre que, à medida que as economias e as sociedades do século XX foram se desenvolvendo cada vez mais em torno do eixo da informação e da comunicação, a interpelação crítica, a partir do interior de um campo autônomo que funcionaria como exterior aos poderes que havia constituído o princípio fundador da intervenção intelectual, perdia sentido.

remetendo-se a si próprios para o lugar pré-comunicacional do adversário “apocalípticos” da novidade contemporânea, incapazes de outra atitude se não a aplicação anacrônica de princípios de percepção e apreciação desenvolvidas em e para épocas passadas (naquele efeito D. Quixote que os sociólogos bem conhecem); ou dissolvida a especificidade da sua intervenção no oceano comunicacional, onde a sua palavra se confunde e equipara à de muitos outros intermediários culturais, de um modo ou de outro, os intelectuais experimentam enormes dificuldades para actualizar os termos e o significado de um comportamento não-reactivo, numa sociedade que se encontra tão densamente informada de significações quanto carente de distanciamento crítico face a elas. (SILVA, 2004, p.44-5)

O desconforto intelectual agrava-se ainda mais quando verificamos uma progressiva perda de autonomia da esfera cultural, atrelada a subordinação à lógica mercantil. Se os intelectuais

quiseram continuar sendo os profetas, escreve o sociólogo português Augusto Santos Silva (2004), serão os profetas da economia e da estética do consumo.

Seguindo na mesma linha, Bastos e Rêgo (1999) afirmam que o debate contemporâneo sobre a questão aponta para uma transformação profunda na sociedade que afeta a definição da categoria intelectual. Deslocou-se o eixo de sua função, que antes era a crítica social, para um *locus* não mais definido por regras intelectuais. Ou seja, não é mais o valor intrínseco da obra de um homem de cultura o que pesa na importância atribuída à sua figura pública.

A lógica que preside sua visibilidade é a de mercado. Este é, por princípio, atomizador, levando à cisão do público e, por consequência, fragmentando a opinião pública. Mais do que isso, obscurece o entendimento do que é *interesse público*. Assim, a questão do intelectual em sua dimensão tradicional – educador, persuasor, guardião de valores universais, comprometido com a justiça social, crítico do poder – foi reduzida e é dificilmente problematizada. (p.14) (grifo das autoras)

Portanto, a influência do intelectual sobre a opinião pública está minimizada e não podemos deixar de reconhecer o enfraquecimento progressivo do seu papel de oráculo que, cada vez mais, encontra dificuldade em fazer-se ouvir. “A solicitação de sua voz só se faz por razões contingentes. A combinação dos processos de massificação e de fragmentação tornou supérfluo esse papel. Hoje o *mass media* desempenha essa função. Jornal, rádio e televisão são os oráculos de nosso tempo” (BASTOS, RÊGO: 1999, p.14).

O quadro acima evidencia-se pelo crescente poder de que são investidos os meios de comunicação na organização e definição da agenda do debate público. Bastos e Rêgo (1999) mostram-nos que:

O deslocamento da tarefa se evidencia através do poder crescente de que são investidos os meios de comunicação para organizar a agenda do debate público. Esta “investidura” tem-se desdobrado em poder de definir quem é o público, quem deve falar a ele, o que deve ser falado e como fazê-lo. Em suma, a mídia define os sujeitos do debate das questões públicas e coletivas. Isto se dá não apenas pela natureza da dinâmica funcional da mídia, mas também porque na modalidade de escolha “do clube dos que conversam sobre as questões públicas” está pré-definida a “solução” dos problemas. (p.15)

Dentro desse cenário, constata-se, por parte significativa de intelectuais, de uma adaptação da lógica mercadológica imposta pela mídia. Por exemplo, a adequação do discurso às regras de utilização de tempo televisivo e espaço jornalístico. Quando o intelectual as aceita, “paga” um preço que é muito alto, pois a exposição das ideias demanda temporalidade própria, ritmo adequado que, se não respeitados, comprometem profundamente o processo argumentativo. Além disso, é na argumentação que se constrói a crítica. “Na maior parte dos casos, as ‘consultas intelectuais’ só aparentemente visam a abordagem crítica de algum problema. Assim, a ordem funcional da mídia é incompatível com a natureza da verdadeira crítica” (BASTOS, RÊGO, 1999, p.15).

Agravando a situação descrita acima, celebridades, como o escritor Paulo Coelho, são convidados para discutir variados assuntos em diferentes espaços. “O babélico recordista substitui nas manchetes os disciplinados artesãos das letras”¹⁵⁰ (SANTIAGO, 2004, p.24).

¹⁵⁰ Até mesmo os órgãos responsáveis pelos cobiçados e polêmicos prêmios literários foram acometidos por tal lógica. Em análise dos prêmios e premiados no outono europeu de 2003, o crítico cultural Silvano Santiago (2004) afirma que ao premiar Coetzee, Coelho e Sontag, o outono europeu colocou pelo menos três questões amplas: a qualidade da obra literária na pós-modernidade, o rendimento do livro no mercado neoliberal e o engajamento político do intelectual em tempos violentos. “No passado, personalidades literárias e públicas como Émile Zola, Thomas Mann e Pablo Neruda, para citar apenas três nomes, conseguiram reunir numa única personalidade o que hoje anda retalhado” (p.25). Conclui dizendo que temos três entidades no tabuleiro literário do novo milênio: o romancista de qualidade, o autor recordista e a intelectual participante. “Arte, indústria cultural e política se dissociam no momento do reconhecimento universal. O romancista tem valor literário e não tem público. O recordista vende e não aspira à arte. A intelectual é corajosa e tem voz restrita” (p.26).

O culto à amnésia e à sua filha, a preguiça intelectual, não é novidade na história do homem. Reaparece nos momentos em que domina o descaso da elite letrada em relação à violência e à injustiça reinantes no mundo e costuma terminar quando mãe e filha são despertadas pela “invasão dos bárbaros”. (SANTIAGO, 2004, p.28)

Visão semelhante é expressa por Beatriz Sarlo (1997; 2000) quando afirma que os intelectuais à moda antiga não tornarão a ser os únicos administradores da globalidade. Depois da crise provocada por seus próprios erros, e com a nova atmosfera de desinteresse pelo estilo com que se edificaram seus acertos, a autoridade perdida não lhes será devolvida em nenhum processo restaurador de legitimidade. Dessa forma, Sarlo apresenta uma leitura dura das modificações do campo simbólico cultural, quando afirma que nem os intelectuais que se reconhecem somente como especialistas, nem os que são hoje os novos intelectuais eletrônicos parecem atores suficientemente preparados para as tarefas do presente. Os primeiros, porque as leis da especialização habitam a pensar como os dois olhos fixos num ponto: o saber específico, secreta ou abertamente tecido por interesses específicos. Os outros porque carecem de outro saber além do que é produzido pela mídia, que se revela insuficiente a ponto de eles mesmos recorrerem aos especialistas, num processo de legitimação circular.

No entanto, Sarlo conclui dizendo que tantos os especialistas quanto os intelectuais eletrônicos estão aí para ficar e, sendo assim, poderão mudar conforme as necessidades do mundo atual.

4.5.3 A academização da cultura

Para o crítico social estadunidense Russell Jacoby (1990): “os intelectuais independentes (...) estão em extinção” (p.19), devido, entre outros fatores, à academização da cultura, ou seja, o “movimento de implantação dos necessários mecanismos de controle acadêmico junto às instituições de fomento à pesquisa e outros similares” (RÊGO, 2000, p.80).

A academização da cultura provocaria, entre outras coisas, consequências negativas para a atuação pública do intelectual:

a prática recorrente, mas velada, de censura intelectual tem estreitado nosso espaço público de debates, ao restringir dos mais diferentes modos o comparecimento público da imensa variedade de escolas teóricas. A sequência obrigatória desses procedimentos está na formação de estruturas de poder acadêmico muito opacas e, conseqüentemente, refratárias a publicação de seus mecanismos de funcionamento, que, naturalmente, são regidos pela lógica mais antidemocrática, porque fundada numa espécie de mandarinato patrimonialista, que se traja com as vestes de intelectuais administradores de pesquisas, cujas reputações intelectuais estão quase sempre sustentadas na relação direta de suas posições nas estruturas do poder acadêmico das funções e agências de fomento em geral. (RÊGO, 2000, p.80)

Ao mesmo tempo, o português Eduardo Prado Coelho (2004) destaca que não podemos esquecer que ideia de universidade em que os intelectuais modernos foram formados está em profunda alteração. Caso não discutirmos o que mudou e sobre os desafios colocados, arriscamos um dia a reunirmo-nos para celebrar o que já não está lá – e termos então passado da festa revitalizadora para o culto das relíquias.

No contexto da deslegitimação, as universidades e as instituições de ensino superior são, a partir de agora, solicitadas a formar competências, e não ideais, ou seja, médicos, professores

desta ou daquela disciplina, tantos engenheiros, administradores, etc. “A transmissão dos saberes já não parece destinada a formar uma elite capaz de guiar a nação na sua emancipação, fornece apenas ao sistema os jogadores capazes de assegurar convenientemente o seu papel nos postos pragmáticos de que as instituições têm necessidades” (Lyotard *apud* COELHO, 2004, p.20-1).

Dessa forma, verifica-se que as universidades estão cada vez mais envolvidas nas suas funções, conformadas a um modelo único, atabalhoadas com uma imensidade de tarefas administrativas, para os quais os corpos docentes não têm nem preparação nem vocação, e uma permanente ritualização de intermináveis reuniões. Mesmo assim, simulam uma imagem eufórica e transbordante de democracia em que os agentes poderiam decidir livremente objetivos, procedimentos e métodos. “Trata-se de uma ilusão cujo preço se paga em bloqueamentos e desmotivações” (COELHO, 2004, p.21). “A descrença no poder legitimador das instituições e, no caso específico, da universidade, hoje desvinculada de seus princípios fundadores, é um dos mais fortes argumentos para a compreensão dos paradoxos que regem as atitudes do intelectual na atualidade (SOUZA, 2004, p.107).

Seguindo na mesma linha, Sérgio Paulo Rouanet (2006) escreve que outra razão para a crise dos intelectuais tem a ver com a crescente profissionalização do trabalho intelectual. Isto é, hoje, a figura do intelectual generalista e sem vínculo universitário está desaparecendo. Em seu lugar estão surgindo profissionais, especialistas do saber teórico.¹⁵¹

Em outras palavras, a lógica do efêmero e do provisório, a flexibilidade das opiniões, o gosto pelo espetacular e a inconstância das ações e mobilizações sociais redesenham o traçado contemporâneo, seja no campo artístico, literário, cultural ou político. Esse cenário só estaria

¹⁵¹ Eneida Maria de Souza (2004), professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sugere que, na busca de explicações plausíveis para o presente e na valorização de um passado sem brechas ou rasuras complica e falseia, no limite, a lembrança, com vistas a reter apenas o que a memória soube guardar de bom. Dessa forma, essa seria umas das causas para as transformações no ambiente universitário e a crise dos intelectuais.

sendo concretizado porque, na dissolução dos fundamentos da cultura tal como esta era concebida pela modernidade, rompe-se igualmente com a noção de um saber universal e eurocêntrico, partindo-se para o multiculturalismo e a abertura para a esfera do provisório e do efêmero, agora entendidos no seu campo teórico e crítico. Rompidas as barreiras disciplinares e dos discursos pela instauração de uma possível democracia dos gostos e dos valores, o comportamento do intelectual na universidade se manifestaria ainda dentro de parâmetros éticos ligados à própria ausência de hierarquias em todos os níveis discursivos.

A perda da incorporação do sujeito à cultura registra a perda do seu valor de representação junto à própria instituição (...) pois não mais se credita ao sujeito uma categoria universalizante e muito menos erudita. Esses princípios sofrem mudanças que vão do negativo ao positivo, uma vez que a universidade tem passado por transformações substantivas para se impor na sua atual conjuntura. A baixa credibilidade das instituições, o retrocesso da cultura letrada, a crise da escola como lugar de redistribuição simbólica e o pequeno espaço reservado à questão da arte nas agendas culturais compõem o quadro dessa comunidade imaginada com a qual se convive. No entanto, os pontos positivos referentes à diluição da imagem do sujeito alcançam conotações negativas, uma vez que o individualismo se aguçou, uma espécie de reação contrária ao seu apagamento, sem contudo disfarçar o lugar de uma falta e de uma carência. O excesso narcisista promove a convivência do sujeito com seus fantasmas, em que a luta pelo poder engendra a competição desenfreada no meio institucional. São medidos e pesados os *papers* apresentados pelos pesquisadores em congressos e similares, o que resulta na proliferação de profissionais na feliz junção entre lazer e trabalho, com vistas a se tornar um profissional respeitado e produtivo. (SOUZA, 2004, p.112)

Essa mudança implica na perda de atuação social, pois quando o intelectual se entrega ao exercício do relativismo cultural como forma de aceitação das diferenças e banalização da qualidade, torna-se mais difícil aceitar a corrida aos congressos como forma de atualização curricular. Em outras palavras, ignorar a função distinta que hoje o intelectual desempenha na

sociedade é alimentar o sonho de ainda persistir a figura do intelectual moderno, com ideais coletivos de mudanças.

Por isso, podemos concluir, na esteira de Souza (2004), que o especialista deveria atuar de acordo com a fragilidade existente nas instituições dividindo as preocupações com seus pares, sem cair no individualismo e na reclusão ideológica. Especialmente após o desaparecimento de líderes e as personalidades carismáticas, razões pelas quais é preciso buscar saídas diferentes das anteriores, com vistas a uma participação conjunta da comunidade intelectual.

4.5.4 Crise dos universais

A fala e ação pública dos intelectuais, justamente porque balizadas pela afirmação da autonomia assumiriam, desde o século XVIII, dois traços principais: a defesa de *causas universais*, isto é, distantes de interesses particulares, e a *transgressão* com referência à ordem vigente (CHAUI, 2006).

Em relação à defesa das causas universais, Rouanet (2006) afirma que em toda civilização, independente do período histórico, encontramos um estrato social responsável pela manutenção dos princípios e valores do grupo dominante. Nas sociedades tradicionais, essa função era exercida pelos sacerdotes. Nas sociedades dinâmicas, a tarefa foi transferida para os letrados leigos ou, nas palavras de Julian Benda, “os clérigos” modernos. Nos dois casos, há uma tendência a recorrer a legitimizações de caráter universalista. O exemplo paradigmático de universalismo foi dado pelos filósofos da Ilustração. “Nunca houve homens de letras tão universalistas, em todos os sentidos da palavra. Universalista, também, foi a *intelligentsia* russa, que invocava a ciência ocidental para solapar as bases da autocracia czarista” (p.71).

Mas o intelectual, enquanto defensor das causas universais, tem, como já foi discutido, uma data de nascimento precisa: 14 de janeiro de 1898, quando o jornal *L'Aurore* publicou *J'accuse*, carta dirigida ao presidente da República por Émile Zola, exigindo, em nome dos valores universais, a revisão do processo que havia condenado o oficial judeu Alfred Dreyfus por crime de alta traição. No dia seguinte, vários artistas e homens de letras publicaram uma petição apoiando Zola. Porém, os adversários do romancista retaliaram imediatamente, batizando esse manifesto, depreciativamente, de “petição dos intelectuais”. Formava-se, dessa maneira, a figura do intelectual moderno que tem a ambição de refletir e encarnar os valores universais.

No entanto, as condições sociais que sustentavam o prestígio dos intelectuais mudaram. Antes eles eram vistos como guias espirituais, como sábios, como intérpretes do seu povo, como conselheiros. Essa aura quase profética, que denunciava a origem religiosa de sua casta, extinguiu-se hoje. Rouanet (2006) aponta um paradoxo como uma das causas para isso ter acontecido, ou seja, uma das razões tem a ver com o progresso da democracia. Há, segundo o autor, uma relação interna entre o intelectual e a democracia. O intelectual atua nela, quando as instituições funcionam livremente, e a defende, quando ela está ameaçada. Em grande parte, foi o que aconteceu no Brasil durante o período da Ditadura Militar. O intelectual torna-se a voz de uma sociedade amordaçada. No entanto, “com a democratização, esse papel político excedente, imposto pelas circunstâncias, foi devolvido a seus verdadeiros titulares: os cidadãos, e seus representantes no governo e no Congresso. Com isso, os intelectuais perderam parte de seu carisma” (p.76).

Outra razão, já discutida neste capítulo, estaria ligada ao desenvolvimento acelerado da cultura de massas, que por definição é fechada em si mesma, julga já possuir todo o saber de que necessita, e não está disposta a ouvir vozes críticas que venham a perturbar sua boa consciência.

Segundo Rouanet (2006), Ortega y Gasset denunciava, na década de 1930, esse fenômeno numa perspectiva aristocrática: o advento de uma nova época, caracterizada pela hegemonia do homem-massa. Afirma ainda que o mesmo fenômeno foi descrito por Theodor Adorno numa perspectiva de esquerda: em sua fase atual, o capitalismo exige o conformismo total, e mobiliza para si a indústria cultural, cuja função é induzir à uniformização das consciências. Em ambos os casos, o intelectual é um indesejável, pois introduz a negação e a transcendência numa sociedade que se instalou no pensamento afirmativo e na imanência. Isso não significa que tenha desaparecido toda necessidade de aconselhamento. Mas essa função não é mais exercida pelos intelectuais.

Até recentemente, o intelectual dava conselhos à sua comunidade, assumindo o papel do velho Nestor, na *Ilíada*, e ao poder, escrevendo livros para o uso dos governantes, como *O príncipe*. Hoje ele está perdendo essas duas funções. O aconselhamento comunitário é feito pelos pastores evangélicos, que substituíram os padres católicos no cuidado das almas e das mentes. É feito também pela publicidade eletrônica e pelas revistas. (p.77)

Tão decisiva quanto a mudança das condições sociais e da produção cultural, é o declínio da perspectiva universalista, ou seja, o intelectual entrou em crise porque os universais entraram em crise. Ou seja, o universalismo cognitivo está sendo posto em xeque pelos vários relativismos, por exemplo, pelo relativismo epistemológico de Roberto Kuhn que afirma que a teoria é relativa ao paradigma no qual tem vigência; ou o questionamento antropológico, que nega a possibilidade de transpor para outros padrões de racionalidade aquilo que seria válido apenas no Ocidente. Dessa forma, “o universalismo ético é tratado com desprezo pelos que negam a existência de normas e valores de validade transcultural. O universalismo político é combatido por todos os que veem no nacionalismo um dique contra a globalização” (ROUANET, 2006, p.77).

Com isso, o intelectual está em baixa, pois “não se vê nem é mais visto como ventríloquo de Deus, funcionário do absoluto, ou guardião das chaves da história. Mas, como se todas essas humilhações não bastassem, teria ele sido, também, reduzido à mudez?” (ROUANET, 2006, p.78).

4.5.5 A cumplicidade dos intelectuais

O questionamento a que os intelectuais sujeitaram o século XX é apenas um dos lados da moeda, o outro seria o questionamento a que o século XX sujeitou os intelectuais – o seu papel e legitimidade, os pressupostos e os efeitos da sua ação. Dessa forma, sucederam-se as perguntas, em direção dos melhores representantes do espírito intelectual. Por que a cumplicidade de tanta cultura europeia com a barbárie? O país em que o nazismo se formou e que conquistou não era selvagem, era uma nação europeia civilizada e culta? E as múltiplas cumplicidades entre modernismo e fascismos? E a cegueira da intelectualidade de esquerda, durante tantas décadas, face ao Gulag? E a incapacidade de distinguir a liberdade da libertação, que arrastou tantos pensadores e artistas para a vertigem genesíaca da violência revolucionária, transformando-os em solícitos adoradores dos parceiros implacáveis do novo mundo? E a referência face à ortodoxia, face à ordem fria das novas burocracias, da economia, da administração e do pensamento, que de tantos fez? E a rapidez com que outros, ou os mesmos, transitaram do ardor libertário da juventude para o cinzento carregado das instituições burguesas?

Profeta ou oráculo, vate solitário ou mestre de pensamento e escola, arauto de causas ou arquitecto de programas, crítico ou cúmplice, o intelectual da modernidade definiu-se a si mesmo como perito e legislador. Investiu-se de uma dupla autoridade: como alguém que pode pronunciar-se sistematicamente sobre

o mundo (a partir dessa posição de dentro e fora do mundo que reivindica para si, porque mobiliza civicamente as propriedades do campo cultural), que pode falar sobre a totalidade do devir do mundo; e que o faz para determinar o dever ser, para indicar a direcção a seguir, para apontar o horizonte. Holística e normativa, a razão dos intelectuais modernos, essa que quis ser mais do que romântica, ficou com o destino ligado às venturas e desventuras que a racionalidade haveria de experimentar no século XX. Pela combinação de elementos a que é habitual chamar-se a ironia da história, a razão intelectual, tão matricialmente crítica e problematizadora, foi-se tornando objecto e alvo de perguntas, interpeladora interpelada, problematizadora problematizada. Ou seja, como dado do problema, ela que se havia imaginado apenas como autora e chave do problema. (SILVA. 2004, p.46-7)

Exemplos de questionamento a essa “cumplicidade” intelectual não faltam. Em texto publicado no primeiro número da revista *Il Politecnico* (29 de setembro de 1945), Enio Vittorini (1999) questiona o padrão cultural da Europa que possibilitou a ascensão do nazi-fascismo.

Não existe crime cometido pelo fascismo que essa cultura já não tivesse ensinado a execrar há muito tempo. E se o fascismo pôde cometer todos os crimes que essa cultura já ensinara a execrar há muito tempo, não devemos perguntar exatamente a essa cultura como e por que o fascismo pôde cometê-los? (p.124-5)

Por isso, Vittorini afirma que “não queremos mais uma cultura que console no sofrimento, mas uma cultura que projeta do sofrimento, que o combata e elimine” (p.123). Sobre esse mesmo tema, Ribeiro (2004) assevera: “O mal, e um mal nunca antes visto, tinha surgido durante o nazismo e repetiu-se posteriormente nas atrocidades cometidas nos Balcãs por homens herdeiros de uma cultura iluminista e afirmando-se de boa consciência (...)” (p.71).

Apesar do exposto acima, Paul Valery lembra-nos que os mesmos horrores não teriam sido possíveis sem tantas virtudes. “Foi necessário, sem dúvida, muita ciência para matar tantos homens, dissipar tantos bens, aniquilar tantas cidades em tão pouco tempo; mas foram

necessárias também não menos *qualidades morais*. Saber e dever, sois portanto suspeitos?” (*apud* NOVAES, 2006, p.10). (grifos do autor)

A partir das indicações acima, poderíamos aferir que os intelectuais não foram, como grupo, nem melhores nem piores que os outros atores sociais do século XX. O problema surge porque a sua ideologia funcional, quer dizer, a justificação que estabeleceram para a intervenção pública como intelectuais, constituiu um forte obstáculo ao potencial reflexivo, travando a aplicação a si mesmos dos instrumentos de desnaturalização e crítica próprios do ofício.

É na precisa medida em que investe o intelectual moderno da autoridade normativa do interventor no espaço público a partir da reserva de independência cultural, que a modernidade fecha o intelectual num círculo de realidade imaginária, que se tornará cada vez mais estreito e não resistirá à evolução da realidade temporal. Por isso, não é possível configurar novas formas de intervenção intelectual se não rompendo com esta ideologia. (SILVA, 2004, p.48)

Portanto, o fato é que a figura moderna de intelectual no sentido amplo da palavra, de saber enciclopédico, recorte literário e intenção polêmico em torno de ideias gerais, atravessou todo o século XX como caso modal do estatuto e ação intelectual. Era, dessa forma, inevitável que sofresse a erosão correspondente, face à crescente especialização e profissionalização das disciplinas de pesquisa e análise das realidades sociais. E a consequência lógica do desenvolvimento destas foi, por um lado, questionar epistemologicamente os fundamentos e o alcance do ensaísmo comprometido e, por outro, torná-lo a ele, aos seus cultores e ao seu campo também como objeto de estudo sociológico. Em outras palavras, é difícil que o intelectual moderno possa resistir à sociologia dos intelectuais.

4.6 O novo intelectual

O trabalho de guardião do bem contra o mal tornou-se, mais recentemente, uma tarefa complexa, frustrante, de contornos hercúleos face à qual parece vacilar a perseverança dos intelectuais e a credulidade daqueles que confiavam nesses guardiões. A natureza e a localização do mal mudaram e a formação, a auto-estima e o poder de intervenção dos intelectuais alteraram-se substancialmente. Sobre a primeira – a natureza do mal e sua localização – há que dizer que o mal hoje já não é nem o nazismo, nem o anticomunismo, nem a restrição explícita das liberdades individuais – o que incluía a censura, as dificuldades de circulação, o dogmatismo cientista. A natureza do mal diluiu-se em formas aparentemente benignas e a sua localização é hoje difícil de detectar clara e precisamente, dada a natureza viral como se comporta (RIBEIRO, 2004).

É, portanto, complexo, senão impossível, para o intelectual contemporâneo manter claro o seu estatuto de guardião do bem. Além disso, durante muito tempo, a ação política foi a forma como o intelectual intervinha, diretamente ou através de outros atores que aconselhava, para mudar o mundo. Apostando-se sempre na possibilidade de mudança e, com ela, no anúncio de fragmentos de messianismo então possíveis, dado o caráter local que os intelectuais poderiam assumir, eles (ou os políticos em vez deles) solidificavam-se enquanto combatentes e enquanto referentes de esperança. Com a desvalorização do político, o esfriamento do messianismo ou, pelo menos, a dificuldade para lhe encontrar as formas sociais e culturais possíveis, desguarneceu-se também o intelectual, fragilizando-se e perdendo a aura de locutor da esperança.

A dificuldade persiste: então, como poderá hoje o intelectual anunciar-se, nessas condições, não só como guardião do bem, mas ainda como arauto de promessas de felicidade

futura? Quando ele próprio passou do reflexismo crítico e muitas vezes cético para o estatuto de niilista radical?!

A este propósito é importante referirmo-nos ao aparecimento de uma nova classe de produtores e organizadores de cultural que são, na expressão de Anne e Marine Rambach sobre a realidade europeia, “os intelectuais precários” (*apud* RIBEIRO: 2004, p.73). Anne e Marine descrevem como uma geração precária quase por vocação, formada por jovens com formação superior, isto é, mestrados, doutoramentos, pós-graduações de especialização, adota a seguinte rotina cotidiana: às segundas escrevem, a pedido, artigos para jornais; às terças trabalham em *sites*; às quartas fazem produção de ciclos culturais; às quintas dão aulas em cursos alternativos; às sextas fazem visitas guiadas e os fins de semana aproveitam para se atualizarem culturalmente.

As autoras descrevem os apartamentos desses novíssimos intelectuais enquanto uma metáfora da maneira de ser desse grupo.

Vale a pena descrever o apartamento típico de um intelectual parisiense precário: uma assoalhada a abarrotar de pilhas de livros e papéis, no meio dos quais emerge uma televisão, um computador e um sofá-cama. Há outra variante que é um quarto em casa dos pais. Esses espaços lembram os quartos de estudante, mas há uma enorme diferença quando se pensa o que é viver quatro anos em dez metros quadrados, ou quinze anos. (*apud* RIBEIRO, 2004, p.73)

Concluem afirmando que os intelectuais precários são competentes: confiam-lhes trabalhos em áreas específicas e difíceis, mas nunca os recrutam para os quadros das universidades, dos institutos de investigação ou das empresas. Não têm qualquer tipo de assistência social, vivem em permanente *stress* e são regularmente acometidos de depressões.

Dessa forma, podemos aferir que “os intelectuais não acabaram, mudou a sua natureza e tornou-se complexa a sua formação” (RIBEIRO, 2004, p.74). Mas quais seriam as características

desse novo intelectual? Ribeiro apresenta, a partir do polêmico conflito entre vida contemplativa e a vida ativa do intelectual, alguns pontos. Os modos de pensar e de querer são contraditórios na maneira como o intelectual moderno exigia contenção, quietude, reflexividade, solidão, e o intelectual de novo tipo impõe labor, paixão, ação e, necessariamente, envolvimento social e comunitarismo. Mas como ser espectador e ator no mesmo momento? Face a este grande desafio a resposta é não deixar de pensar, de pensar sempre e agir no tempo que lhe sobra para depois regressar à reflexão e à escrita. Deve evitar o excesso de vida ativa.

É nesta relação cada vez mais incontornável entre a vida reflexiva e a vida ativa que está a grande mudança da natureza do intelectual contemporâneo. Não mais é possível conceber o intelectual que reflete e indica o caminho, mas, pelo contrário, tornou-se claro que hoje o intelectual age organizado, intervindo e criando. No entanto, é-lhe aconselhável que não se exceda na vida ativa. O excesso de tarefas pode diminuir ou inibir o espaço de reflexão que cada vez tem tendência a ser menor.

Um outro ponto seria a falta de tempo, um dos principais problemas neste início de século XXI. Não é mais possível ler tudo o que é produzido, ver, assistir e escutar tudo o que é artisticamente produzido. Nesta nova condição, o intelectual tende a especializar-se numa área, num tema, num conjunto menor de atividades e isso pode ser positivo. Assim será se abandonar de vez a quimera de voltar a ser um enciclopedista, em se conceber como pólo de uma rede de produtores de saber e de atores intervenientes. Em outras palavras, o intelectual solitário romântico, está condenado à extinção.

O suposto “fim do intelectual” que, na passagem do século XIX para o XX, chegou a ser hegemônico, representa o fim do homem de cultura na singularidade superior da sua esfera, ou seja, criador e difusor de ideias gerais e legislador espiritual do mundo. Esse fim parece definitivo, pois não se vê em que condições poderia ressurgir, no início do século XXI, o intelectual criado pelo século dezenove e posto à prova, com tão graves ferimentos, pelo século vinte. Na realidade, o intelectual não morreu, apenas as condições de circulação do intelectual moderno se transformaram. Até porque quando alargamos o olhar sobre o tema, percebermos que:

Mais vasto, mais profundo, mais duradouro que os gritos dos panfletários e os manifestos dos peticionários, é o trabalho quotidiano dos intelectuais anônimos – particularmente os educadores – que, parece-me, deve ser reconhecido como o verdadeiro contra-poder, ao mesmo tempo crítico e orgânico, no seio da sociedade democrática. A consciência cívica, a recusa a se considerar, enquanto pessoa, enquanto grupo, como que de uma outra essência, a cooperação ativa como o querer-viver-junto, em suma, os julgamentos éticos de nossa sociedade imperfeita, mas perfectível, não são monopólio de alguns, mas assunto de todos. (WINOCK, 2000, p.801)

Como lembra o ensaísta português Antônio Pinto Ribeiro (2004), o intelectual, era genealogicamente aristocrata, mesmo se a sua origem era pobre, proletária, campesina ou operária, mas a sua formação tinha implicado o acesso a práticas de aprendizagem que eram até então restritas a um círculo de pessoas. Tal situação permitia-lhe ter um estatuto e um poder social decorrente, naturalmente, do poder do saber e, fundamentalmente, do poder de escrever.

Com a democratização da escolarização e do acesso à formação superior por toda a população, o intelectual perdeu essa aura da sua aristocracia cultural, da sua invulgaridade, pois um suburbano, pobre ou anônimo, pode hoje almejar ao estatuto de intelectual, o que, aliás, acontece com frequência, trazendo

benefícios como sejam a reflexão sobre aspectos tradicionalmente marginais das práticas reflexivas, exactamente porque o intelectual tradicional não tinha a experiência de todo o mundo mas só de facetas do mesmo (as que naturalmente lhe estavam mais próximas). (RIBEIRO, 2004, p.72-3)

Portanto, o intelectual contemporâneo não é, necessariamente, um vanguardista, não profecia em relação ao futuro, não antecipa a história como o fazia o intelectual do princípio do século. É esse novo intelectual, especialmente aquele que nasceu e foi socializado nas periferias das grandes cidades brasileiras que necessitam de estudos e tratamento científico.

No caso dos organizadores de cultura ligados ao hip hop, não podem ser enquadrados enquanto “intelectuais precários” do tipo francês. No entanto, carregam a mesma inquietação, indisciplina e vontade de intervir na realidade. Dessa forma, nos próximos capítulos discutiremos algumas intervenções desses intelectuais no sentido gramsciano que ascenderam à cena pública devido ao vazio proporcionado pela crise dos intelectuais.

5. TEORIA DO RECONHECIMENTO

(...) quando são os pequenos (ou estruturalmente fracos) que clamam por seus direitos, esse clamor assumirá sempre a forma de uma violência pessoalizada e “pré-política” – isto é, um estilo de violência que se manifesta por grupos de interesses difusos através de grupos ad hoc e sem nenhuma planificação. Realmente, seu estilo espontâneo é que legitima, como um bom desfile carnavalesco, o protesto destrutivo que promovem.

[Roberto DaMatta, 1993]

A aparição desses novos organizadores de cultural, ou seja, intelectuais no sentido gramsciano, beneficiou-se e, conseqüentemente, pôde ser alçado à cena pública, devido a consolidação da Teoria do Reconhecimento. Em outras palavras, defendemos que a ênfase dada pela teoria do reconhecimento à voz e atuação dos grupos considerados oprimidos possibilitou a ascensão dos autores e atores sociais e culturais estudados no presente trabalho. Dessa forma, neste capítulo analisaremos algumas das propostas da referida teoria.

A reintrodução e reatualização do conceito de reconhecimento no debate contemporâneo têm inspiração na obra do filósofo alemão Georg Hegel, especialmente na seção da obra *Fenomenologia do Espírito*, em que o autor trata da dialética do senhor e do escravo. No início dos anos de 1990, foram publicadas duas obras que retomaram os ensinamentos de Hegel e reformularam a nova orientação da teoria do reconhecimento: o ensaio *The Politics of Recognition*, do canadense Charles Taylor e o livro *Luta por Reconhecimento*, do alemão Axel Honneth.

No seu estudo, Taylor aciona o conceito de reconhecimento para compreender uma série de conflitos e demandas do mundo contemporâneo, como nos casos de: movimentos nacionalistas, conflitos culturais e religiosos, movimentos feministas, etc. Sua tese é de que a identidade do indivíduo é, em parte, formada pelo reconhecimento ou pela falta dele e, na maioria das vezes, pelo reconhecimento errôneo por parte dos outros. Dessa forma, uma pessoa ou grupo de pessoas pode sofrer um dano real, uma distorção real, se as pessoas ou a sociedade em torno lhe espelharem uma imagem limitada, aviltante ou desprezível dela própria. Por isso, o devido reconhecimento não é apenas uma cortesia que nós devemos às pessoas, mas uma necessidade para a formação integral do outro.

Apesar da significativa repercussão da obra de Taylor, será com o filósofo e sociólogo alemão Axel Honneth que a teoria do reconhecimento ganhara ares de sistema teórico. Honneth (2009) procura fundamentar, a partir dos escritos de Hegel, a ideia de que é a luta por reconhecimento e não a luta por autoconservação, como sustenta parte da filosofia social moderna de matriz maquiaveliana-hobbesiana, que constitui a essência dos conflitos sociais, ou seja, uma luta não utilitarista, mas moral.

Desse modo, Honneth constrói a hipótese de que a experiência do desrespeito (isto é, de não-reconhecimento) “é a fonte emotiva e cognitiva de resistência social e de levantes coletivos” (p.227). Assim, deve-se entender a luta social como “o processo prático no qual experiências individuais de desrespeito são interpretadas como experiências cruciais típicas de um grupo inteiro, de forma que elas podem influir, como motivos diretores da ação, na exigência coletiva por relações ampliadas de reconhecimento” (p.257). Dessa forma, as lutas por reconhecimento ganham a dimensão de fundamento dos avanços normativos sociais.

Além disso, Honneth propõe uma tipologia progressiva de formas de reconhecimento: amor, direito e solidariedade. A esfera do amor permite ao indivíduo uma confiança em si mesmo, indispensável para os seus projetos de auto-realização pessoal; na esfera jurídica, a pessoa individual é reconhecida como autônoma e moralmente imputável, desenvolvendo uma relação de auto-respeito; na esfera da solidariedade, a pessoa é reconhecida como digna de estima social. A esses três padrões de reconhecimento intersubjetivo correspondem três maneiras de desrespeito: a violação, a privação de direitos e a degradação, respectivamente. O autor alemão concluiu que é em resistência a essas formas de não-reconhecimento que se desencadeiam os conflitos sociais, tendo por resultado sua paulatina superação.

Analisando a fala do líder dos Racionais MC's, Mano Brown, verifica-se a recorrência a esses três padrões de reconhecimento e conseqüentemente a essas três maneiras de violação. Quando Brown questiona a visão de mundo e ação do negro da periferia, que chama de “negro limitado”, está defendendo a valorização do indivíduo de tez preta que se sente desrespeitado e, no limite, tem os seus direitos violados. Na entrevista para a *Revista Fórum* (2001), o rapper deixa transparecer essa questão:

A cultura europeia vê o negro como coadjuvante, só na sombra. A maioria dos pretos que entram nas escolas de branco e vira doutor fica chato pra caramba. Ele não é o preto verdadeiro. E também não é branco. É igual um branco querer ser igual a nós. É chato pra caralho. Ele tá sendo um barato que ele não é. Não tá no sangue. Ele vira um ser qualquer. Cada um é o que é. O branco veio da Europa, o japonês veio da Ásia, o hindu é hindu, não adianta querer que ele seja igual a nós, lutar capoeira, o cara não é. O sonho dos países de maioria branca é fazer os pretos serem eles. Igual esse cara que morreu agora, esse doutor da USP, o Milton Santos. Ele era cabuloso, preto mesmo, porque ele não tentou ser branco. Ele sabia que a vida é assim, foi pra França e nem por isso deixou de ser preto. Agora a maioria fica igual ao branco. E fica um bagulho estranho. (RF, 2001)¹⁵²

¹⁵² “Os indivíduos que ocupam uma posição marginal ou periférica, representados por movimentos sociais ou de minorias já nascem carregados de estereótipos, se enxergando como necessitados e pobres, esperando da sociedade

Sobre privação de direitos, pode-se registrar a atuação da polícia nas periferias das grandes cidades brasileiras. Em diversas músicas, Brown denuncia esse desrespeito dos direitos dos cidadãos, isto é, o não cumprimento da igualdade jurídica (todos são iguais perante as leis) e o abuso do poder.

A última forma essencial para o desenvolvimento da identidade plena do indivíduo e o reconhecimento da pessoa enquanto um cidadão, ou seja, também digna de estima social, é, a todo o momento, denunciada por Brown. A música “Homem na Estrada” representa a reflexão desenvolvida acima:

Um lugar onde só tinham como atração: o bar, e o candomblé pra se tomar a benção. / Esse é o palco da história que por mim será contada. / ...um homem na estrada. / Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio. / Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou por baixo, se chover será fatal. / Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou. / Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou. / Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas. / Logo depois esqueceram, filhos da puta! / Acharam uma mina morta e estuprada, deviam estar com muita raiva. / "Mano, quanta paulada!". / Estava irreconhecível, o rosto desfigurado. / Deu meia noite e o corpo ainda estava lá, coberto com lençol, ressecado pelo sol, jogado. / O IML estava só dez horas atrasado. / Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim. / Quero que meu filho nem se lembre daqui, tenha uma vida segura. / Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura e uma "PT" na cabeça.

Dessa forma, pode-se afirmar que Mano Brown discute nas suas músicas a luta pelo reconhecimento do morador da periferia, isto é, negro, semi-alfabetizado e pobre, para a concretização dos seus direitos enquanto um cidadão pleno.

mudanças para uma situação melhor. Observa-se, portanto, um certo determinismo intrínseco neste discurso, onde os grupos [de rap] se sentem classificados por uma essência que os define” (BEZERRA, 2009, p.41).

Junto com Taylor e Honneth, a ensaísta estadunidense Nancy Fraser é uma das principais autoras que discutem a teoria do reconhecimento como instrumento central para uma teoria crítica da sociedade contemporânea. “Alex Honneth e Nancy Fraser, junto com Charles Taylor, são os principais autores que procuram retrabalhar, cada um a seu modo, o tema do reconhecimento como sendo central para uma teoria crítica da sociedade contemporânea” (MATTOS, 2004, p.143).

Fraser discute, especialmente, o alcance e os limites da perspectiva do reconhecimento e aponta a categoria de reconhecimento como central para a reconstrução de um pensamento crítico. Além disso, a autora problematiza a diferença entre lutas por redistribuição e lutas por reconhecimento – aquelas motivadas pela desigualdade de classe social e estas pela subordinação de status – considerando a luta por reconhecimento uma resposta genuinamente emancipatória para algumas questões de injustiça social, mas não para todas.

As análises e orientações desenvolvidas por Fraser são esclarecedoras para a compreensão da teoria do reconhecimento e, no limite, ajudará a elucidar a luta por redistribuição das riquezas materiais e reconhecimento étnico dos pretos, pobres, descendentes de nordestinos e semi-alfabetizados ligados ao mundo do hip hop.

5.1 Entre a Redistribuição e o Reconhecimento

Para Fraser (2002), no mundo de hoje, as reivindicações por justiça social parecem dividir-se, cada vez mais, em dois grandes grupos. No primeiro estão as reivindicações redistributivas, que pretendem buscar uma distribuição mais justa de recursos e riquezas. Entre os exemplos estão as reivindicações por uma redistribuição dos países desenvolvidos para os países

subdesenvolvidos, dos ricos para os pobres e dos proprietários para os trabalhadores assalariados. No segundo estão as políticas de reconhecimento. Neste caso, em sua forma mais plausível, a meta é um mundo que acolha amistosamente as diferenças, um mundo onde a assimilação nas normas culturais majoritárias ou dominantes não seja mais o preço que se tenha que pagar por igual respeito. Entre os exemplos estão as reivindicações por reconhecimento das distintas perspectivas das minorias étnicas, raciais, sexuais e das diferenças de gênero.

Nesses conflitos denominados por Fraser (2001) como “pós-socialistas”, identidades grupais substituem interesses de classe como principal incentivo para a mobilização política. Dominação cultural suplanta a exploração como a injustiça fundamental. Isto é, reconhecimento cultural desloca a redistribuição socioeconômica como o remédio para injustiças e objetivos de luta política.

Preocupada com o fato de que as reivindicações por reconhecimento atraiu, recentemente, o interesse de filósofos políticos, a autora procura desenvolver um novo paradigma de justiça que coloque o reconhecimento em seu centro. Argumenta que o discurso de justiça social, antes centrado na distribuição, está hoje cada vez mais dividido entre reivindicações por redistribuição, de um lado, e por reconhecimento, de outro. E, cada vez mais, as reivindicações por reconhecimento tendem a predominar.

A derrocada do comunismo e o surto da ideologia do mercado livre, a ascensão das “políticas de identidade”, tanto em sua forma fundamentalista como na progressista, conspiraram, todos, para afastar do centro – quando não extinguir totalmente – as reivindicações por uma redistribuição igualitária. (FRASER, 2002, p.08)

Em outras palavras, a preocupação central da autora está na reflexão e superação do dilema entre reivindicações redistributivas e de reconhecimento. Para Fraser (2002), ambos os tipos de reivindicações poderiam e deveriam atuar de uma forma que houvesse sinergia entre elas. No entanto, isso não acontece, pois os proponentes da redistribuição igualitária, que na hegemonia neoliberal pós-socialista de nossos dias estão na defensiva, tipicamente mantêm-se distantes das políticas de identidade, quando não as rejeitam de todo. Inversamente, os proponentes do reconhecimento hesitam em fazer causa comum com aqueles que ainda estão engajados em lutas de classes. O resultado é um divórcio generalizado entre as políticas culturais da diferença e as políticas sociais de igualdade econômica.

Essas antíteses, afirma a autora, seriam falsas. Justiça, hoje em dia, exige ambas: redistribuição e reconhecimento. Nenhuma delas basta por si só e os aspectos emancipatórios dos dois paradigmas precisam ser integrados em uma única e abrangente estrutura. Com o objetivo de realizar tal combinação, Fraser propõe o seguinte esquema (os campos seriam as áreas de atuação e as propostas, os objetivos a serem alcançados):

Campos	Propostas
Filosofia moral	Imaginar um conceito de justiça que englobe ambos, que acomode as reivindicações defensáveis por igualdade econômica e as reivindicações defensáveis por reconhecimento da diferença.
Teoria social	Entender as complexas relações entre economia e cultura, classe e status na sociedade contemporânea.
Teoria política	Imaginar um conjunto de esquemas institucionais que possa remediar tanto a má distribuição quanto a falta de reconhecimento.

Prática política	Fomentar um engajamento democrático que cruze a fronteira das duas correntes para construir uma orientação programática de base ampla que integre o melhor das políticas de redistribuição com o melhor das políticas de reconhecimento.
------------------	--

A fim de ajudar a imaginar um conceito de justiça que englobe e acomode as reivindicações defensáveis por igualdade econômica e as reivindicações defensáveis por reconhecimento da diferença, Fraser (2002) propõe distinguir duas compreensões de injustiça: injustiça político-econômica e injustiça cultural ou simbólica. Injustiça político-econômica seria a exploração do trabalho, marginalização econômica e privação. Injustiça cultural seria a dominação cultural, o não reconhecimento e o desrespeito.

O remédio para injustiça econômica seria a reestruturação político-econômica de algum tipo. Isso poderia envolver redistribuição de renda, reorganização da divisão do trabalho, sujeitar investimento à tomada de decisão democrática ou transformar outras estruturas básicas. Já o remédio para injustiça cultural, em contraste, seria algum tipo de mudança cultural ou simbólica. Isso poderia envolver reavaliação positiva de identidades desrespeitadas e dos produtos culturais de grupos marginalizados. Poderia também envolver reconhecimento e valorização positiva da diversidade cultural.

Destarte, existiria dois grandes remédios para as injustiças político-econômica e culturais valorativas: as políticas de afirmação e as políticas de transformação. Por políticas de afirmação entende-se remédios voltados para a correção de resultados indesejáveis de arranjos sociais sem perturbar o arcabouço que os gera. Por políticas de transformação compreende-se remédios orientados para a correção de resultados indesejáveis precisamente pela reestruturação do arcabouço genérico que os produz. “Remédios afirmativos tendem a promover diferenciação de

grupo, enquanto, os remédios transformativos tendem a desestabilizar ou negar diferenciações” (FRASER, 2001, p.271).

No que diz respeito às dimensões teórico-sociais, a autora defende uma abordagem não culturalista às políticas de reconhecimento e uma revisão de suas relações com a economia. Isto é, sua pedra angular é uma concepção não culturalista do reconhecimento.

De modo geral, o reconhecimento é visto através da lente da identidade. Nesta perspectiva, o que requer reconhecimento é a identidade cultural específica de cada grupo. O não reconhecimento apropriado consiste na depreciação de tal identidade pela cultura dominante e o consequente dano para o sentido de ser dos membros do grupo. Para reparar esse dano, é necessário engajar-se em uma política de reconhecimento. Tal política visa reparar o auto-deslocamento interno através da contestação da imagem depreciadora que a cultura dominante faz do grupo de tal indivíduo. Membros de grupos inapropriadamente reconhecidos têm de rejeitar tais imagens, passando a promover as novas auto-representações criadas por eles próprios. Uma vez reformulada sua identidade coletiva, terão de exibí-las publicamente para obter o respeito e a estima da sociedade como um todo. O resultado, quando bem sucedido, é o reconhecimento, uma relação não distorcida consigo mesmo. No modelo da identidade, portanto, política de reconhecimento significa política de identidade.

Para a autora, esse modelo contém alguns *insights* genuínos sobre os efeitos psicológicos do racismo, do sexismo, da colonização e do imperialismo cultural. No entanto, é deficiente em pelos menos dois aspectos importantes: primeiro, tendem a reificar identidades de grupos, promovendo com isto separatismo e comunitarismo repressivo; segundo, o modelo de identidade obscurece os vínculos entre reconhecimento e redistribuição, barrando, assim, os esforços para integrá-los.

Por essas razões, Fraser (2002) propõe uma concepção alternativa do reconhecimento que chama de *modelo de status*. Dessa forma, o que requer reconhecimento não é a identidade específica de grupo, mas ao status dos membros individuais dos grupos como parceiros plenos na interação social, ou seja, reconhecimento é uma questão de status social.

Assim, o reconhecimento inapropriado não significa subordinação social, no sentido de que os indivíduos inapropriadamente reconhecidos são impedidos de participar *como iguais* na vida social. Reparar tal injustiça exige uma política de reconhecimento, mas isto não significa política de identidade. No modelo de status significa, ao invés, uma política que vise a superar a subordinação através do estabelecimento da parte inapropriadamente reconhecida como membro pleno da sociedade, capaz de participar em condições de igualdade com os demais membros. (FRASER, 2002, p.10) [grifos da autora]

A autora lembra que a aplicação do modelo do status exige que se examinem os padrões institucionalizados de valor cultural para verificar seus efeitos sobre a posição relativa dos atores sociais. Sempre que tais padrões constituírem os atores como iguais, capazes de participar em condições de igualdade com outros na vida social, então poderemos falar de reconhecimento recíproco e status de igualdade. Quando, pelo contrário, os padrões institucionalizados de valor cultural constituírem alguns atores como inferiores, excluídos, ou totalmente outros, ou simplesmente invisíveis e, por conseguinte, menos que parceiros plenos na interação social, então poderemos falar de reconhecimento inapropriado e subordinação de status.

Dessa forma, no modelo de status o reconhecimento inapropriado não é uma deformação psíquica, mas uma relação institucionalizada de subordinação social. Assim sendo, ele é transmitido, não através de discursos culturais independentes, e sim de padrões institucionalizados de valor cultural. “O reconhecimento inapropriado surge, em outras palavras,

através do funcionamento de instituições sociais que regulam a interação segundo normas culturais que impedem a paridade” (FRASER, 2002, p.11).

Como exemplos, Fraser (2002) cita as leis matrimônias que excluem parceiras do mesmo sexo por considerá-las ilegítimas e perversas, políticas de bem-estar social que estigmatizam as mães solteiras como parasitas irresponsáveis e práticas policiais de perfis raciais que associam os indivíduos com a criminalidade em função de sua raça. Em cada uma desses casos, a interação é regulada por um padrão institucionalizado de valor cultural que constitui algumas categorias de atores sociais como deficientes ou inferiores: hétero é normal, homo é perverso; os lares em que “o homem é o cabeça do casal” são apropriados, aqueles em que “a mulher é a cabeça da casa” não o são; “brancos” respeitam a lei, “pretos são perigosos”. Em cada caso, o resultado é a negação a alguns membros da sociedade do status de plenos parceiros na interação, capazes de participar em condições de igualdade com os demais.

Já no modelo de status, o reconhecimento inapropriado constitui uma série de violação da justiça. Sempre que ocorre, qualquer que seja a forma, cabe uma reivindicação por reconhecimento. Observe-se, porém, o que isso não significa: como não visa a valorizar a identidade do grupo, e sim a superar a subordinação, as reivindicações por reconhecimento procuram estabelecer a parte como parceiro pleno na vida social, capaz de interagir em condições de igualdade com os demais. “O objetivo é *desinstitucionalizar os padrões de valor cultural que impedem a participação paritária e substituí-los por outros que, ao contrário, a incentivem*” (FRASER, 2002, p.11) [grifos da autora]. Em outras palavras, as sociedades seriam campos complexos que abarcam pelo menos dois modos analiticamente distintos de ordenamento social: um modo econômico, em que a interação é regulada pelo entrelaçamento de imperativos estratégicos, e um modo cultural, em que é regulada por padrões institucionalizados de valor

cultural. O ordenamento econômico é institucionalizado em mercados. O ordenamento cultural pode funcionar através de uma diversidade de instituições, entre as quais estão parentesco, religião e direito. “Em todas as sociedades, os ordenamentos econômico e cultural estão mutuamente imbricados. Surge, todavia, a questão de como um e outro se inter-relacionam precisamente em uma dada formação social” (FRASER, 2002, p.14).

É impossível, segundo Fraser (2002), entender nossa sociedade observando-se uma única dimensão da vida social. Ou seja, não seria possível ver a dimensão econômica de subordinação diretamente na cultura, nem a dimensão cultural diretamente na economia. Segue-se que nem o culturalismo, nem o economicismo bastam para entendermos a sociedade contemporânea. Antes, faz-se necessária uma abordagem que acomode tanto a diferenciação entre economia e cultura quanto as interações causais entre ambas. Dessa forma, Fraser propõe o dualismo perspectivo como referencial teórico para solucionar o dilema entre redistribuição e reconhecimento. Aqui, redistribuição e reconhecimento não corresponderiam a dois domínios sociais separados – economia e cultura. Antes, constituiriam duas perspectivas analíticas que poderiam ser assumidas com respeito a qualquer domínio. Ao conceber economia e cultura como interpenetrantes, o dualismo perspectivo mostra que nem as reivindicações por redistribuição, nem as reivindicações por reconhecimento podem ser contidas em uma esfera separada. Pelo contrário, elas afetam uma a outra de forma que provocam efeitos não pretendidos. “A premissa subjacente é que as injustiças de distribuição baseadas em gênero e as injustiças de reconhecimento estão de tal forma complexamente entrelaçadas que nenhum pode ser totalmente resolvida sem a outra” (FRASER, 2002, p.26).

Portanto, a autora argumenta que o atual desacoplamento entre as políticas de reconhecimento e as políticas de redistribuição não é resultado de um simples equívoco. Na nossa

sociedade a ordem cultural é híbrida, diferenciada, pluralista e contestada, enquanto a hierarquia de status é considerada ilegítima. Ao mesmo tempo, o ordenamento econômico é institucionalmente diferenciado do ordenamento cultural assim como o são classe e status e má distribuição e reconhecimento inapropriado. Tomadas juntas essas características estruturais de nossa sociedade codificam a possibilidade das dissociações políticas de hoje. Elas encorajam a proliferação de lutas por reconhecimento, enquanto também permitem o desacoplamento entre estas e as lutas por redistribuição.

No que se refere ao objeto do presente trabalho, pode-se afirmar que, para o movimento hip hop brasileiro, e mais especificamente aquele desenvolvido no Estado de São Paulo, a luta por justiça social (palavra comumente utilizada pelos seguidores do movimento) não se limitaria à busca por reconhecimento da identidade de um descendente afro, ou seja, a valoração do fato de ser preto, pardo, descendente de nordestino, etc., mas também pela melhora da condição material. Em outras palavras, os hip hoppers gostariam igualmente de compartilhar da riqueza produzida com o suor e exploração de milhares de trabalhadores de origem humilde, inclusive os seus pais e eles mesmos. “Sim! Ganhar dinheiro ficar rico enfim, quero um futuro melhor não quero morrer assim” (Racionais MC’s, do álbum *Raio X do Brasil*, de 1993).

Assim como os movimentos sociais operam através de seu discurso reivindicatório se utilizando de manifestações, intervenções e mobilizações, o hip-hop também se utiliza dessas ferramentas para exercer seu papel de ator social e agente de transformação. Além de seus elementos mais visuais, vale destacar que os elementos fundamentais que estão por trás do canto e da dança do hip-hop são a atitude e a consciência. Para objetivar a mudança é necessária atitude. É preciso não somente o discurso, mas fazê-lo ser ouvido e suscitar motivações e identificações. (BEZERRA, 2009, p.59)

Para alcançar o reconhecimento e conquistar políticas redistributivas, os integrantes do movimento criaram organizações, as posses, para concretizar essa difícil empreitada. No próximo capítulo analisaremos alguns trabalhos dessas instituições.

6. A PERIFERIA PEDE PASSAGEM: ações e projetos artístico-culturais da periferia

A definição conceitual do hip hop ainda é problemática. Rappers, b.boys, grafiteiros, DJs e estudiosos acadêmicos do tema sabem dizer o que faz ou não parte do hip hop e avaliar sua importância para a juventude excluída, mas resta uma questão: o hip hop é um movimento social ou uma cultura de rua? A indefinição abre espaço para o uso aleatório de ambas as aplicações.

[Janaina Rocha, Mirella Domenich, Patrícia Casseano, 2001, p.17]

É recorrente, no imaginário social, a ideia de que a pobreza e as condições de precariedade social desenvolvem, entre as pessoas dos bairros periféricos, comportamentos violentos e de delinquência. As referências à violência ou ao indício da mesma são supervalorizadas e amplamente divulgadas, perpetuando a concepção única e monolítica de que esses são os comportamentos que prevalecem entre os marginalizados, segregados e excluídos. O oposto, suas ações e projetos - que resistem ou que se contrapõem a violência -, são menos evidenciados.

Como não se consolidou um referencial teórico para estudar essas ações e projetos desenvolvidos nos bairros periféricos, o presente trabalho moverá esforços na sugestão de possíveis análises dessas experiências. Para isso, faremos menção aos autores que se ocuparam e procuram se preocupar com a identificação de formas sociais e culturais de resistência à cultura dominante ou às condições opressivas da sociedade. Em outras palavras, recorreremos àquela tradição que vê na cultura popular a presença de certos processos que condensam um potencial transformador e que busca identificar esse potencial em ações que não são, necessariamente, conscientes ou racionalmente organizadas.

Dessa forma, acreditamos ser possível a identificação de práticas culturais socialmente engajadas, embora não necessariamente formadas em movimentos ou organizações sociais, ampliando a noção de participação social a partir de experiências e ações dos próprios moradores da periferia, enfatizando o fato de que, a luta por justiça social inscreve-se em combinações de estratégias que assumam tons não conformistas e contra-hegemônicos. Ou seja, “creio que o rap possibilita, para quem reside na periferia da cidade de São Paulo, tornar o simples momento de escutar o rap em um disco ou *show* um gesto de discordância social” (TELLA, 1999, p.59).¹⁵³ Antes, são necessárias algumas palavras sobre mobilização e novos movimentos sociais nas periferias brasileiras.

6.1 O hip hop enquanto um movimento cultural e social

Recentemente, os estudos sobre violência urbana têm se debruçado não apenas sobre o entendimento das dinâmicas sociais envolvidas na sua produção, mas também sobre estratégias voltadas para o seu enfrentamento. Sabe-se que essas intervenções nem sempre são realizadas de forma sistemática e contínua, apresentando ainda distintas configurações e modalidades.

Talvez a escassez de estudos que focalizem estratégias populares voltadas para a redução da violência ocorra devido ao fato de que as análises sobre as camadas populares e a periferia

¹⁵³ “O enfrentamento sem meias-palavras, o combate efetivo que se faz – somente agora – ao racismo e à baixa auto-estima têm ensejado novas práticas de relações sócio-comunitárias entre os jovens da periferia de São Paulo. Essas práticas carregam muitos apelos emancipatórios e veiculam críticas ácidas às instituições oficiais. Desse modo, as escolas ou qualquer outro centro de (re)formação juvenil são vistas com reserva e desconfiança pelos jovens de periferia. Ao deixar em suspeição as práticas consagradas de aquisição de conhecimento, esses jovens apostam na dinâmica e na mobilidade das ruas, praças, parques, apostam, enfim, na natureza descentralizada do conhecimento proveniente da esfera pública, em que os “saberes” são mais livremente compartilhados e, por isso mesmo, permite aos jovens experimentar o novo constantemente. Resulta daí uma energia e uma coragem em utilizar as novas tecnologias sem o medo ou o receio de errar, já que nesse espaço a pouca habilidade com o uso das novas ferramentas tecnológicas não é motivo de crítica, afinal ali todos se acham em um mesmo patamar de conhecimento” (SOUSA, 2009, p.04-5).

estejam centradas sobre ações dos movimentos sociais, das associações comunitárias e, nos últimos anos, sobre os projetos desenvolvidos pelas ONG's. Dessa forma, minimizam-se as ações e projetos que são desenvolvidos por grupos informais, nascidos de experiências cotidianas das pessoas que delas participam. Essas ações não são enxergadas como atitudes com capacidade de se oporem, mesmo que de forma fragmentária e contraditória, a certos valores dominantes (NUNES, 2006).

Ana Maria Doimo (1994) esclarece algumas das controvérsias sobre a completa ausência de consenso quanto à denominação das novas experiências participativas não oriundas das relações produtivas e não inscritas no universo operário-sindical. Segundo Doimo (1994), a categoria de movimentos sociais foi criada por volta de 1840 para designar o surgimento do movimento operário europeu. Posteriormente, foi desenvolvida no âmbito do marxismo para representar a organização racional da classe trabalhadora em sindicatos e partidos empenhados na transformação das relações de produção.

Em linhas gerais, o conceito clássico de movimento social se refere à ação coletiva de um grupo organizado que objetiva alcançar mudanças sociais por meio do embate político, conforme seus valores e ideologias dentro de uma determinada sociedade e de um contexto específico, permeado por tensões sociais. Dessa forma, podem objetivar a mudança, a transição ou mesmo a revolução de uma realidade hostil a certo grupo ou classe social. Seja a luta por um algum ideal, seja pelo questionamento de uma determinada realidade que se caracterize como algo impeditivo da realização dos anseios deste movimento, este último constrói uma identidade para a luta e defesa de seus interesses. Dessa forma, torna-se porta-voz de um grupo de pessoas que se encontra numa mesma situação, seja social, econômica, política, religiosa, entre outras. Dentro desse raciocínio, afirma Doimo (1994), para ser um verdadeiro movimento social tem que se

apresentar como uma organização racional. Tudo o que fugisse desse raio de ação, não poderia ser incluído sob a rubrica de movimento social, quando muito, seriam movimentos arcaicos e pré-políticos.

Caso adotássemos essa leitura clássica, as ações aqui estudadas não poderiam ser vistas com movimentos sociais pois não apresentam a organização racional indispensáveis. As experiências culturais da periferia analisadas apresentam uma postura um tanto anárquica e hedonista, fascínio pelo presente e culto de uma vaga ideologia auto-questionadora de simples recusa à tecnocracia.

Doimo (1994) questiona essa leitura dos movimentos sociais e propõe novas características definidores, com a ênfase na ação direta e o desprezo pela política convencional. “A marca comum desses novos impulsos participativos encontra-se, na verdade, na ação-direta” (p.50). A autora lembra-nos ainda, que, se a aparição dos movimentos sociais fertilizou o repertório participacionista ampliando as possibilidades de surgimento de novos formatos de participação política, por um lado; não deixou também de produzir elementos perversos que, no limite, podem conspirar contra a própria possibilidade da política instaurando a intolerância e a violência, por outro. Por conseguinte, dependendo das agências interlocutoras, esses movimentos podem tanto dar origem a campos ético-políticos virtuosos, pelo diálogo que estabelecem com a cultura da igualdade social e da cidadania, quanto podem produzir redes sociais perversas, pela interação que mantêm com a cultura da violência e da intolerância: “ora pode integrar movimentos virtuosos, estabelecidos pelo diálogo com a cultura da igualdade e dos direitos de cidadania, ora pode dar origem a organizações perversas que se estabelecem na interação com o mundo da violência e da intolerância” (p.62).

As pesquisas de campo de Gabriel Feltran (2006; 2007)¹⁵⁴ trilham caminhos semelhantes e mostram-nos que boa parte da atuação política dos setores populares passam por iniciativas alheias aos atores comumente conhecidos como movimentos sociais. Feltran escreve que nos anos 1980, muitos analistas do campo político foram forçados a olhar para as periferias das grandes metrópoles, já que a aparição pública dos movimentos populares efetivamente renovava a cena nacional de disputas pelo poder, inclusive pelo poder do Estado. Segundo o autor, os discursos desses analistas contribuíram para nomear os atores populares nascentes, ou seja, surgiam nas periferias novos sujeitos políticos. Naquele período, a violência não aparecia como categoria central nas análises das periferias, embora tanto a repressão policial ilegal, quanto os grupos de extermínio e o narcotráfico já marcasse presença nessas regiões.¹⁵⁵

Hoje, afirma Feltran, o cenário se inverteu. Duas décadas de democracia institucional se passaram e é o aumento da violência, tanto policial quanto ligada ao tráfico de drogas, o que chama a atenção dos analistas e do senso comum para as periferias urbanas. Isto é, os bairros e conjuntos habitacionais populares, mais especialmente as favelas, seriam agora o lugar da barbárie, materializados como estatística no descalabro dos índices de assassinatos de adolescentes e como ameaça real nos ataques do crime organizado às forças do Estado:

O pavor que a incivilidade dos motoboys desperta nos motoristas paulistas, a distinção entre “cidadão de bem” e “bandidos” no debate sobre o desarmamento civil e o medo que a favela produz na classe média são sintomas de um mesmo fenômeno: a clareza, cada vez mais presente no senso comum, de que é preciso construir cotidianamente o isolamento das “classes perigosas” em relação ao mundo social. Neste cenário, já não seria possível buscar pela política nas periferias urbanas. A violência seria a explicação primeira (e última) de suas dinâmicas internas e de suas relações com a sociedade. (FELTRAN, 2006, p.06)

¹⁵⁴ O autor faz uma reflexão sobre a relação entre política e violência na periferia de São Paulo a partir de narrativas biográficas.

¹⁵⁵ Ver também: ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráficos de drogas*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

O presente trabalho defende que as atividades expressas sob a forma de grupos de música, de dança e de pintura representam importantes ações que veiculam valores, modos de fazer, representações corporais e visuais. A multiplicação dessas atividades sob a forma de programas para jovens com o objetivo de redução dos níveis da violência pressupõe que elas são recursos valiosos na promoção de atitudes solidárias, de valores de respeito ao outro, de desejos de real transformação do meio em que vivem, configurando a educação para uma melhor sociabilidade. Em outras palavras, enxergamos o hip hop enquanto um movimento cultural que se utiliza dos instrumentos da arte para se manifestar e difundir a sua proposta. “Os rappers surgem na vida paulistana nos anos 90, não apenas como grupos musicais no sentido estrito, mas integrados à um movimento estético-político mais amplo que é o movimento hip hop” (SILVA, 1999, p.23).

Os rappers afirmaram desde o início a condição de “anti-sistema”. Promoveram sobretudo a crítica à ordem social, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizaram o “autoconhecimento”. Organizaram não apenas ações concretas nas ruas, mas também interagiram com as escolas oficiais por intermédio de projetos específicos. (SILVA, 1999, p.24)

Em outras palavras, o hip hop seria um movimento cultural que engloba certa forma de organização política e social do jovem negro e pobre.¹⁵⁶

Esse movimento social seria conduzido por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de

¹⁵⁶ No entanto, uma observação faz-se necessária: “Embora os hip hoppers também aceitem a ideia de movimento social, quando solicitados a responder ‘o que é o hip hop’, a primeira definição que surge é ‘uma cultura de rua formada por quatro elementos artísticos: o break, o rap, o grafite e o DJ e o MC’.” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.19).

exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma seria a disseminação da “palavra”: por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.18-9)¹⁵⁷

Entretanto, essa visão não é consensual. O movimento hip hop também é denominado de mera manifestação cultural e/ou cultura de rua desenvolvida por tribos urbanas. Nas tribos, o que conta é o fato de estar junto. Trata-se de um engajamento que é transitório, resultando em condensações instantâneas. A adesão às tribos é sempre fugaz, não há um objetivo concreto para estes encontros que possa assegurar a sua continuidade. Trata-se apenas de redes de amizade pontuais, que se reúnem ritualisticamente com a função exclusiva de reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo.¹⁵⁸

Não há grandes objetivos ou perspectivas, vive-se o hoje, a satisfação momentânea, como um produto que consumimos e desprezamos seus resíduos. Não há envolvimento. As relações são superficiais podendo-se trocar de tribo como troca-se de roupa, muda-se o corte do cabelo. Além disso, não há vínculos sólidos entre os integrantes de uma tribo, nem pessoal nem ideológico. O estar em uma tribo é definido por um momento, por um prazer proporcionado, por um

¹⁵⁷ “A exemplo de outras coletividades juvenis da atualidade, os *rappers* não demonstram nenhum interesse em propor grandes transformações sociais. Querem simplesmente alertar, expor a dramática situação em que estão imersos e, com isso, cobram mais participação no jogo democrático. Essa estratégia de não veicular nenhum ideal de projeto alternativo em suas manifestações confunde a cultura consensual, desperta suspeita nas lideranças dos movimentos sociais, que acusam os *rappers* de flertarem frequentemente com o mundo da ilegalidade” (SOUSA, 2009, P.29-30) (grifos do autor).

¹⁵⁸ “Os grupos juvenis mais recentes parecem regidos por um estilo que poderíamos chamar precariamente de ‘pos-moderno’, caracterizado por uma busca de intensidade no lazer, em contraposição a um cotidiano que se anuncia como medíocre e insatisfatório. Parecem admitir que não são capazes de produzir grandes projetos de transformação social. Sua ação genuína é, em geral, a de assumir certa perplexidade perante os fatos mas sem deixar, no entanto, de denunciar, expor sua insatisfação com o *presente*. Oferecem-se, enfim, de certo modo, como “espelhos”. Assim, o fato de não empunharem bandeiras de inovação em certas áreas, especialmente na arena política tradicional, não significa, necessariamente, indiferença quanto ao rumo dos acontecimentos” (HERSCHAMANN, 1997, p.69-70) (grifo do autor).

sentimento, uma emoção.¹⁵⁹ Portanto, pode alterar-se incessantemente, da mesma forma como trocamos uma mercadoria por outra, que nos ofereça melhores atributos, sentidos ou ideias.¹⁶⁰

As autoras do estudo *Hip hop: a periferia grita*, Janaína Rocha, Mirella Domeninich e Patrícia Casseano (2001) afirmam que por estar indefinida a questão de o hip hop ser um movimento social ou uma cultura de rua, abre espaço para uso aleatório de ambas as aplicações. Todavia, destacam que, desde o início, “esta manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva” (p.18). Para isso, possui um caráter contestatório. “O hip-hop não é um movimento político, um partido, uma associação, mas carrega em si, idéias, bandeiras, bem como um comportamento que agrega não somente simpatizante e atuantes, como também militantes e ativistas” (BEZERRA, 2009, p.49).

Discutindo a questão sobre se o hip hop seria um movimento social ou cultural, Marcos Alexandre Bazeia Fochi (2007) afirma que o movimento hip hop, além de música, executa trabalhos sociais numa tentativa de costurar as arestas deixadas pelo Estado. Dessa forma, muitos dos seus participantes, por ocuparem uma posição desprivilegiada no “sistema”, abraçam os ideais e as atividades do movimento como uma forma de exercer a cidadania e buscar melhores perspectivas de vida.

¹⁵⁹ “Assim, compreendemos a expressão tribo urbana como uma categoria, como um segmento social, como grupos que se separam e se unem de acordo com as características estéticas [culturais] de seus integrantes. Grupos sem grandes vínculos, a não ser a busca pelo prazer, pelo aqui agora; sem preocupação com uma sociedade futura; que compartilham códigos no seu interior; com hábitos de consumo semelhante; que apresentam uma co-presença teatral que faz parecer diante do outro” (FOCHI, 2007, p.67).

¹⁶⁰ “É notório que no Brasil, até bem recentemente, as análises sociológicas que abordavam as manifestações juvenis dos anos 70 para cá estavam mais preocupadas em caracterizá-las como ações de caráter estritamente político, sem levar em conta os desdobramentos dessa atuação sobre a esfera da cultura. O modelo de intervenção política levado a efeito pelos jovens da década de 1960, se comparado diretamente com as manifestações juvenis das décadas seguintes, esvazia completamente essas manifestações juvenis mais recentes de seus significados. Caracterizada como imobilizada pela indústria cultural e marcada por um longo período autoritário, esta juventude é descrita como limitada a um posicionamento individualista que não só a impedia de ter uma visão crítica da sociedade com também de formular qualquer projeto de mudança social” (HERSCHAMANN, 1997, p.69).

Dessa forma, esse autor acredita que o hip hop surge no Brasil como um novo estilo estético, fundamentado num estilo musical e na dança. Todavia, amadurece e incorpora um sentido de luta engajada nas causas do povo da periferia, dos negros e pobres que vivem uma situação de opressão social. Com isso, reúne elementos e transforma-se num movimento social, que faz parte das lutas das classes dominadas.

Isso nos faz crer que os conhecimentos, a aprendizagem, se fazem fundamentais para a continuidade do hip hop, para que ele se sustente como movimento social, como um movimento de contracultura, de resistência, de valorização dos negros, de valorização da periferia, para que se possa fazer raps com sentido, para que as ilustrações do grafite não se esvaziem com o passar dos tempos, para que a dança possa inovar e continuar fazendo sentido, na vida dos garotos e garotas da periferia. (FOCHI, 2007, p.68)

No entanto, o próprio Fochi alerta para o fato de que o sucesso do hip hop provocou um aumento significativo de seguidores do movimento. Essas pessoas podem não absorver a essência do hip hop, a despeito de se identificarem com o estilo. Ou seja, gostam do ritmo, apesar de não compreenderem as letras; gostam do colorido, da imagem, mesmo sem compreender a mensagem.¹⁶¹

Na mesma linha de Fochi, as autoras do estudo *Hip hop: a periferia grita* (2001) não respondem de forma taxativa a questão sobre o fato do hip hop ser considerado um movimento social ou uma cultura de rua. Afirmam apenas que “mais que um modismo, que um jeito

¹⁶¹ “O hip hop pode não fazer jus ao reconhecimento “oficial” como movimento cultural por suas origens externas, recebidas por intermédio dos meios de comunicação. No interior da ideologia do consumo, admite-se apenas a possibilidade de reprodução, seja de produtos, de formas de comportamento ou de arte. (...) Ganha importância exatamente por isso o movimento gestado entre os jovens da periferia paulistana, exatamente onde a “cultural oficial” assegura não haver mais qualquer autonomia cultural. Fugindo das formas de simples reprodução dos modelos externos, fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação, ele consegue resgatar, de forma muito significativa, as questões sociais geradoras de exclusão. Não fica na simples denúncia, mas revela-se um “construtor” de possibilidades e de perspectivas de vida” (DUARTE, 1999, p.18).

esquisito de se vestir e de falar, mais que apenas um estilo de música, o hip hop, com um alcance global e já massivo, é uma nação que congrega excluídos do mundo inteiro” (p.20).¹⁶²

Portanto, o hip hop, sendo um movimento cultural que se utiliza de manifestações musicais, corporais e visuais para divulgar a sua mensagem, permite aos jovens desenvolver uma educação política e, conseqüentemente, o exercício do direito à cidadania. Este último desenvolve-se especialmente nas posses, isto é, nas organizações criadas pelos seguidores da cultura de rua.

6.2 Cooperifa, 1DaSul e CUFA

Discutindo o desenvolvimento da intelligentsia brasileira nas décadas de vinte e quarenta do século passado, Luciano Martins (1987) destaca a criação de instituições capazes de tirar a intelectualidade do isolamento, de difundir sua mensagem e de criar um mercado no sentido de um lugar onde intercambiavam ideias.

Para a *intelligentsia*, estruturar o espaço cultural significava a possibilidade de criar instituições modernas, abertas ao espírito de renovação e de pesquisa; e, num outro registro, instituições capazes, também, de tirá-la do isolamento, de difundir sua mensagem e de criar um mercado, não necessária ou exclusivamente no sentido econômico do termo, mas, também no sentido de um *lugar* onde intercambiam ideias. Em suma, os *locii* para a fundação, o reconhecimento e a expansão de sua identidade social, e mesmo de sua “missão” na sociedade. (p. 80) [grifos do autor]

¹⁶² “Mais do que qualquer outro segmento, incluindo os movimentos sociais e o movimento negro, que continuam investindo seu capital político-cultural na idéia do Brasil como nação, a juventude, principalmente a juventude subalterna, caminha em direção a novas experiências, entrecruzadas por formas culturais transnacionais que confundem a cultura consensual e, quase sempre, instalam a sensação de medo na elite e na classe média, além de levantar suspeitas nas lideranças dos movimentos sociais. A nova realidade das gangues de rua, dos distúrbios, dos “comandos” do narcotráfico, dos meninos de rua e do vigilantismo, e assim por diante, substituiu o velho mito da cordialidade pelo da premonição de uma “explosão social”, termo usado pelo presidente do Brasil, Itamar Franco, ao lançar mão de 2 bilhões de dólares para alimentar 9 milhões de famílias pobres” (YÚDICE, 1997, p.27).

Respeitando a particularidade de cada período, a criação de organizações sociais que dentro do movimento hip hop são denominadas de posses, como a Cooperifa, 1DaSul e a CUFA, tem o mesmo sentido para os organizadores de cultura aqui estudados, ou seja, capazes de tirá-los do isolamento e a possibilidade de difundir a mensagem. Além disso, cria-se um lugar onde os seus membros “intercambiam ideias”.¹⁶³

Tendo em vista o descaso, a falta de investimentos e a indiferença de políticas públicas voltadas para os moradores das periferias urbanas, observamos cada vez mais a emergência de ações vindas das próprias periferias para preencher essa lacuna deixada pelo capitalismo indiferente. Sejam de cunho político, social ou cultural, essas ações vêm se destacando: associação de moradores, rádios comunitárias, entidades filantrópicas, enfim, “atitudes de resistência” que se tornam legítimas e representativas das comunidades.

É o que ocorre com o hip-hop. Nascido no contexto da periferia norte-americana — com o mesmo intuito de política/resistência — no Brasil ele também é “reinventado” na periferia, caracterizando-se como um dos elementos de resistência desse mesmo local. (BEZERRA, 2009, p.48)

Criada em 2000, a Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia) foi idealizada pelo poeta Sérgio Vaz com o objetivo de reunir artistas da periferia e desenvolver atividades culturais, como teatro e exposição de fotografia em praças, bares, galpões, etc. No final de 2002, iniciam-se os saraus, em que artistas de vários lugares da cidade de São Paulo e região metropolitana se encontravam uma vez por semana. Na época, chamava-se “Quinta Maldita”. Durante o primeiro ano e meio, os saraus da Cooperifa ocorreram numa fábrica abandonada em Taboão da Serra, região metropolitana de São Paulo, e nos últimos anos acontecem no bar de José Cláudio Rosa, na comunidade de Piraporinha.

¹⁶³ “Ao perceberem a condição de consumidores falhos para a qual foram relegados, os *rappers* propõem uma rediscussão, vale dizer, uma intervenção nos espaços públicos, sugerindo mudanças em sua geografia. Para essa discussão, eles não se apresentam, entretanto, de maneira cordial; potencializam ao contrário seus discursos e suas intervenções com uma forte ira social” (SOUSA, 2009, p.31).

O sarau da Cooperifa passou de bar em bar até achar seu lugar no boteco do Zé Batidão, na zona sul de São Paulo. “Na periferia não tem museu, tem boteco”, diz Vaz. “Então transformamos o Zé Batidão em centro cultural” (*apud* BLUM, 2007). Toda quarta-feira, três centenas de cidadãos periféricos ali desembarcam depois de um dia de trabalho duro para fazer e ouvir poesia. “Povo lindo! Povo inteligente! É tudo nosso!”, diz Vaz, abrindo a noite (*apud* BLUM, 2007).¹⁶⁴

Uma das possibilidades de compreender-se a vivência juvenil na periferia de São Paulo da década de 1990 para cá passa, necessariamente, pelo percurso desenvolvido pela cultura *hip hop* nessas localidades. Seus agentes e suas práticas representam um segmento crítico que insiste em levantar a voz contra as precariedades das condições de vida de suas regiões. Essa postura crítica produziu dois efeitos simbolicamente importantes para o movimento *rap*: primeiramente, assistiu-se a uma renovação do interesse dos jovens periféricos em conhecer melhor a história de seus bairros, nascendo daí uma consciência comprometida e engajada com o cotidiano ao qual se encontram ligados; num segundo momento, verifica-se um maior empenho na construção de alternativas de convívio social além das convencionalmente pensadas e imaginadas para suas vidas. (SOUSA, 2009, p.13-4)

Os encontros do sarau resultaram num livro de poesias, *O rastilho da pólvora - Uma antologia poética do Sarau da Cooperifa*, com 43 artistas anônimos da periferia. Foi lançado em dezembro de 2004 e contou com o apoio do Instituto Itaú Cultural para sua publicação. Em 2007 (de 04 a 11 de novembro, em São Paulo), Vaz organizou a 1ª Semana de Arte Moderna da Periferia e apresentou um “Manifesto da Antropofagia Periférica:

*A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.
A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.*

¹⁶⁴ BRUM, Eliane. Os novos antropófagos. *Revista Época*, nº 487, set./2007.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.
Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão.
Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.
Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
Da Música que não embala os adormecidos.
Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.
A Periferia unida, no centro de todas as coisas.
Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.
Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.
Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.
Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.
Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”.
Contra os carrascos e as vítimas do sistema.
Contra os covardes e eruditos de aquário.
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!
Sérgio Vaz
Poeta da Periferia

Em outras palavras, pela primeira vez o Brasil registra a existência de um movimento orquestrado que tem os seus protagonistas se identificando pela origem e processo de socialização e buscam uma estética fundada nas raízes de matriz africana. Além disso, se apropriam de um código da elite – a palavra escrita – e começam a escrever sua versão da História. “Antes eram os intelectuais que escreviam sobre a periferia. Hoje, alguns dizem que não sabemos escrever. Estamos chegando agora pra aprender, depois de 500 anos” (VAZ *apud* BRUM, 2007). Vaz afirma ainda que “a arte sempre foi o pão do privilégio. Agora é servida no café-da-manhã da periferia. Com menos manteiga, talvez, mas arte. Nossa literatura tem menos

esses, menos crases, mas é literatura. Agora que escrevemos sobre nós, o que os intelectuais vão fazer? Que comam brioques!” (apud BRUM, 2007).

1DaSul (Todos Unidos pela Zona Sul) foi fundada em Abril de 1999 e tem como ideia central desenvolver uma marca de vestuário da periferia, produzida pelos próprios moradores do bairro Capão Redondo. O nome vem da ideia de “todos sermos 1, na mesma luta, no mesmo ideal, por isso somos todos 1 pela dignidade da Zona Sul”.¹⁶⁵

Na sua página oficial na internet, registra que o desafio é ser a marca oficial do bairro, tendo como ponto de vista uma reposta do Capão Redondo para toda violência que nele é creditada, fazendo com que os moradores tenham orgulho de onde moram e conseqüentemente lutem para um lugar melhor, com menos violência gratuita e mais esperança.

A 1DaSul foi idealizada e criada pelo escritor e rapper Reginaldo Ferreira dos Santos, o Ferréz, autor dos romances *Capão Pecado* e *Manual Prático do Ódio*, nos quais os personagens são inspirados em moradores do Capão Redondo, bairro no extremo sul da Capital paulista.¹⁶⁶



¹⁶⁵ Site oficial da 1DaSul: www.1dasul.com.br. Acesso em 16 de outubro de 2011.

¹⁶⁶ Ver: SILVA, Rogério de Souza. *Cultura e violência: autores, contribuições e polêmicas da literatura marginal*. São Paulo: Annablume, 2011.

A CUFA (Central Única das Favelas) é uma organização não governamental que foi criada a partir da união entre jovens de várias favelas do Rio de Janeiro que “buscavam espaços para expressarem suas atitudes, questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver”.¹⁶⁷

A organização tem o rapper MV Bill como um de seus fundadores. Em 2004, a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) o premiou como uma das dez pessoas mais militantes no mundo na última década. Além dele, a CUFA conta com Nega Gizza (Giselle Gomes Souza), uma forte referência feminina no mundo do hip hop, conhecida por seu empenho e dedicação às causas sociais. Dentre as atividades desenvolvidas pela CUFA, há cursos e oficinas de DJ; Break, Graffiti, Escolinha de Basquete de Rua, Skate, Informática, Gastronomia e Audiovisual.

A equipe CUFA é composta, em grande parte, por jovens formados nas oficinas de capacitação e profissionalização das bases da instituição e oriundos das camadas menos favorecidas da sociedade; em sua maioria, moradores de favelas. Dentre as ações que imprimem legitimidade ao trabalho desenvolvido pela CUFA, destaca-se o Prêmio HUTÚZ – evento de grande porte e expressão focado exclusivamente no hip hop. Além dele, existe a LIIBRA (Liga Internacional de Basquete de Rua).



¹⁶⁷ Site oficial da Cufa: www.cufa.org.br. Acesso em 16 de outubro de 2011.

As experiências da Cooperifa, 1DaSul e CUFA seriam ações sociais com o objetivo de atuar, principalmente, entre os jovens. Essas iniciativas são descritas por seus líderes como alternativas pedagógicas, culturais e esportivas que buscam funcionar como possibilidade de inclusão social dos jovens e de construção de uma referência identitária mais positiva no que tange ao seu grupo de pertencimento. Ao mesmo tempo, um espaço de reflexão e de produção de valores que privilegiem uma conduta social ética e solidária e de prevenção de situações de risco às quais muitos dos jovens das classes populares estão sujeitos.¹⁶⁸ Como foi discutido nos primeiros capítulos deste trabalho, a criação de instituições que resgatem de forma crítica a trajetória da população negra e pobre e que apoiem as ações lúdicas desses jovens foram de grande importância para o desenvolvimento do movimento cultural do hip hop.¹⁶⁹

¹⁶⁸ “Uma pergunta que se faz relevante é a seguinte: até que ponto o discurso de mudança desses movimentos é legitimado? Será que ele realmente pretende passar da esfera das práticas discursivas e tornar-se realidade? Pois desse modo, mudar ou melhorar as condições de vida das pessoas dessas periferias não seria estar vivendo como pessoas do asfalto? Uma vez que a mudança da realidade tão preconizada aconteça, os movimentos reivindicatórios poderiam deixar de existir?” (BEZERRA, 2009, p.66).

¹⁶⁹ “Assim, as lembranças dolorosas do que foram as vidas desperdiçadas pela indiferença, pela humilhação e pela desconfiança recorrente que localiza os pobres, sempre eles, como os principais suspeitos das mazelas sociais da nação tornam-se, nessa nova conjuntura, obstáculos a serem superados pelos constituintes da “república dos manos”. Estimulados, agora, por essa visão crítica, eles impávidos e decididos, levantam a cabeça e avançam, sem nenhum constrangimento, para reivindicar os benefícios que por muito tempo foram sonogados para suas regiões de origem. Estabelecem, com esse posicionamento, as bases para a emergência de uma nova cidadania para os moradores da periferia” (SOUSA, 2009, p.108).

CONCLUSÃO

Quase sempre minorias criativas e dedicadas tornam o mundo melhor.

[Martin Luther King}

Algumas das inquietações deste trabalho partiram de artigos publicados em 2007, mesmo ano que o líder os Racionais MC's, Mano Brown, concedeu uma entrevista ao programa Roda Viva, TV Cultura de São Paulo. Desses artigos, as palavras de Reinaldo Azevedo, colunista da Revista *Veja*, sobressaíram-se.

A periferia e o morro não são o centro. Continuarão a ser o morro e a periferia, e seus "valores" particulares não são senão a manifestação de uma utopia regressiva de basbaques ideológicos que imaginam converter um dia a linguagem da violência em resistência política. Aquela gente não é o "outro". Aquela gente somos nós, só que "sem fé, sem lei e sem rei": sem esperança, sem estado e sem governo.

Diferente do que o colunista aponta, verificamos, na análise das ações e manifestações caracterizadas enquanto algo de "gente" do morro, favela e periferia, uma estrutura sofisticada e propostas ousadas. Em outras palavras, a origem do movimento hip hop enquanto uma alternativa para a ausência de lazer nos bairros pobres de Nova Iorque e a canalização dos conflitos violentos entre as gangues revelam valores cultuados, hoje, pelo mundo moderno.

A criação de organizações (as posses) responsáveis pelo desenvolvimento de uma visão crítica do mundo e a difusão da cultura negra, com destaque para o resgate das lideranças históricas - Martin Luther King Jr., Malcolm X, Steve Biko, Nelson Mandela, Zumbi dos Palmares -, contribuiu para que muitos dos seguidores dos movimentos hip hop reconhecessem

suas origens, história, semelhanças, isto é, a sua identidade. Dessa forma, esses jovens, na sua maioria, negros e pobres, alcançam uma consciência para reivindicar o reconhecimento dos seus direitos.

No contexto brasileiro, destaca-se a atitude “anti-cordial” de muitos desses jovens, simbolizada pela figura de Mano Brown. George Yúdice (1997) lembra-nos que cordialidade, democracia racial e outros termos semelhantes têm sido usados desde as primeiras décadas do século XX como palavras-chave da projeção mítica do Brasil com uma sociedade sem conflitos.

Uma vez que os grupos subalternos da sociedade brasileira se conformaram com essa imagem – a partir da qual se acreditava que até as injustiças sociais são mais bem toleradas e mesmo negociadas por formas culturais mestiças (como o carnaval) ou por práticas políticas típicas de uma sociedade patriarcal (patronagem e clientelismo) -, foram tolerados e mesmo imaginados como participantes dos direitos de cidadania. É isso o que os favelados de hoje rejeitam. O Brasil, como um todo, parece mesmo rejeitar esse “consenso”, pelo menos se tomarmos os últimos acontecimentos como um sinal. (YÚDICE, 1997, p.29)¹⁷⁰

No entanto, essas características positivas não devem encobrir as contradições que perpassam o movimento hip hop. Destaque para a proximidade com o mundo do crime - por um lado compreensível, já que muitos rappers foram socializados ao lado de pessoas que vieram a infringir a lei (os grupos de colegas) – e a indicação, em alguns casos, da vida bandida como possível solução para a situação de miserabilidade dos moradores pobres das grandes cidades brasileiras. No limite, ao cantar as mazelas e o desconforto do mundo circundante, os rappers, por exemplo, encontram ressonância junto as suas comunidades para criticar alguns dos pilares de

¹⁷⁰ “Além disso, assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que se contrapõem (ou pelo menos se colocam em tensão) às representações e modelos, que tinham até bem pouco tempo uma grande e quase exclusiva repercussão no imaginário social brasileiro, as quais afirmavam que todas as raças e classes sociais conviviam num clima de razoável harmonia. A nova realidade de galeras de rua, de quebra-quebras, de grupos ligados ao narcotráfico, de meninos de rua, do vigilantismo policial etc. tem, cada vez mais, colocado em xeque o velho mito da ‘cordialidade brasileira’. Notícias que sugerem a erosão da autoridade governamental e o crescimento de uma ‘cultura do medo e da violência’ no espaço urbano se tornaram constantes” (HERSCHAMANN, 1997, p.54).

sustentação da cultura Ocidental: Democracia, Liberdade, Justiça e Cidadania. Evidenciam, assim, a pouca importância e o pouco significado que estes conceitos têm para as suas vidas (SOUSA, 2009).

Portanto, o hip hop, mesmo marcado por contradições estruturantes e utilizando-se de uma linguagem não muito agradável para o público letrado e, às vezes, ofensiva aos membros da classe média, possui um caráter libertário e tem contribuído para recuperar a vida de jovens que, caso não tivessem conhecido o hip hop, possivelmente adentrariam no mundo do crime.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Sérgio. Exclusão socioeconômica e violência urbana. *Sociologias*. Porto Alegre, nº 8, jul/dez. 2002, 84-135.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, C. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto, 2004.

AMARAL, Marina. Mais de 50.000 mil manos. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 03, 04-08, setembro de 1998, (Especial Movimento Hip Hop).

_____. De volta para o futuro. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 04-06, junho de 2005a, (Especial Movimento Hip Hop).

_____. Rappin' Hood representa. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 10-11, junho de 2005b, (Especial Movimento Hip Hop).

_____. Som e fúria. A saga de Sabotage. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 18-19, junho de 2005c, (Especial Movimento Hip Hop).

ANDRADE, Eliane Nunes. Prefácio. In: ____ (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

_____. Hip hop: movimento negro juvenil. In: ____ (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

ANDRÉ DU RAP. *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*. Coord. Editorial Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

ARCE, José M. Valenzuela. O funk carioca. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ASSY, Bethânia; FERES JÚNIOR, João. Reconhecimento. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (coord.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006.

ATAYDE, Celso, MV Bill e SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ATAYDE, Celso e MV Bill. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

AZEVEDO, Reinado. A crença na "cultura da periferia" é coisa de gente com miolo mole. *Revista Veja*, nº 2037, 5 de dezembro de 2007.

_____. Há um "herói" que ainda está solto: Mano Brown. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/tag/mano-brown/>. Acesso: 23 de março de 2011.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. Caiu na rede é piche. *Revista Rolling Stone*, 03 de novembro de 2009.

- BARBOSA, Antonio Carlos Rafael. *Um abraço para todos os amigos: algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro*. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 1998.
- BARCELLOS, Caco. *Abusado: o Dono do Morro Dona Marta*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BARROS, João de. A vida cheia de ritmo de Thaíde. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 15, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).
- BARZOTTO, Luis Fernando. Justiça Social - Gênese, estrutura e aplicação de um conceito. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso: 20/05/2011.
- BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Walquiria D. Leão. A moralidade o compromisso. In: _____. *Intelectuais e política. A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.
- _____. Pensamento social da escola sociológica paulista. In: MICELI, Sérgio (Org.). *O que ler na ciência social brasileira 1970-2002*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.
- _____. Apresentação. *Lua Nova*, São Paulo, nº 79, 05-06, 2010.
- BAUMANN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEIRED, José Luís Bendicho. A função social dos intelectuais. In: AGGIO, Aberto (Org.). *Gramsci: a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- BENTES, Ivana & HERSCHMANN, Micael. O espetáculo do contradiscurso. *Folha de São Paulo – Caderno Mais*, 09-11, 18 de Agosto de 2002.
- BEZERRA, Lucina Rocha. *Ativismo X entretenimento: tensões vivenciadas no discurso e nas práticas do Hip-Hop*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. (Dissertação de Mestrado)
- BIONDI, Karina e MARQUES, Adalton. Memória e historicidade em dois “comandos” prisionais. *Lua Nova*, São Paulo, nº 79, 39-70, 2010.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.
- _____. Intelectuais e vida política na Itália. In: BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Walquiria D. Leão. *Intelectuais e política. A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. Pierre. Campo de Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe. In: _____. *A Economia das Trocas*. Introdução, organização e seleção de textos de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre Zouk, 2008.
- BRUM, Eliane. Os novos antropófagos. *Revista Época*, nº 487, set./2007.

- BRYAM, Robert J. et al. *Sociologia – sua bússula para um novo mundo*. São Paulo: Cengage Learning, 2006.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERRONI, Umberto. A “missão do sábio” hoje. In: BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Walquiria D. Leão. *Intelectuais e política. A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção? In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- CHIAVICATTI, Bianca. O sonhador visionário do rap. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 09, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).
- COELHO, Eduardo Prado. Novas configurações da função intelectual. In: MORGATO, Izabel e GOMES, Cordeiro Gomes (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- COELHO, Marcelo. Engajamento e traição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- COSTA, Mônica Rodrigues; SILVA, Josiane Maria da. Reflexões sobre a identidade negra no movimento hip hop. *XXVIII Congresso Internacional da ALAS*, Recife-PE, 06 a 11 de setembro de 2011.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CUNHA, Olívia M. Gomes. Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CYPRIANO, Fábio. Os Gêmeos – dupla cria “cosmético da pobreza”. *Folha de São Paulo*, 16 de novembro de 2009.
- DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.28, nº 01, 117-136, jan./jun.2002.
- DIÁRIO DE SÃO PAULO. Entrevista com Ferréz, A12, 4 de maio de 2003.
- DIÓGENES, Glória. Rebeldia urbana: tramas de exclusão e violência juvenil. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIP, André. O Triunfo é do Nelson. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 13, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).

DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e a participação política no Brasil pós 70*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DOMENICI, Thiago e FERRÉZ. Do exílio, Dexter. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 15-17, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).

DUARTE, Geni Rosa. A arte na da(periferia): sobre... vivência. In: ANDRADE, Eliane Nunes (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

DURHAN, Eunice Ribeiro. A sociedade vista da periferia. *RBCS*, 84-99, jun. 1986.

FELTRAN, Gabriel de Santis. A fronteira do direito: trajetórias individuais, política e violência na periferia de São Paulo. In: 3º Congresso Latinoamericano de Ciência Política: Democracia e Desigualdades (ALACIP), 2006, Campinas. CD dos Anais do evento, 2006.

_____. Vinte anos depois: a construção democrática brasileira vista da periferia de São Paulo. *Lua Nova*, nº72, p.83-114, 2007

_____. Margens da política, fronteiras da violência: uma ação coletiva das periferias de São Paulo. *Lua Nova*, São Paulo, nº 79, 201-233, 2010.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. Sobreviver em São Paulo. *Folha de São Paulo*, 24 de janeiro de 2004, A3.

_____. *Ninguém é inocentes em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social. *FACOM/FAAP*, São Paulo, nº 17, 61-69, 2007.

FONSECA, Rubem. *O cobrador e outros contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao Reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós-socialista. In: SOUZA, Jessé (org.) *Democracia Hoje: novos desafios para a teoria democrática contemporânea*. Brasília: Ed. Unb, 2001.

_____. Redistribuição ou reconhecimento? Classe e status na sociedade contemporânea. *Interseções*, Rio de Janeiro, ano 4, nº 1, 7-32, 2002.

_____. Reenquadrando a justiça em um mundo globalizado. *Lua Nova*, São Paulo, nº 77, 11-39, 2009.

FRIAS FILHO, Otavio. Cultura bandida. *Folha de São Paulo*, A2, 24 de junho de 2003.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GANCIA, Bárbara. Cultura de bacilos. *Folha de São Paulo*, C2, 16 março de 2007.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Tereza: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, n° 4/5, 166-180, 2004.

GIDDENS, Antony. *Identidade e modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9ª Edição. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. Cadernos do cárcere. *Os intelectuais. O príncipe educativo. O jornalismo*. Tradução e edição Carlos Nelson Coutinho. Co-edição Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, vol. 2.

GUIMARÃES, M. E. A. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Campinas: IFCH – Unicamp, 1998. (Tese de Doutorado)

_____. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, Eliane Nunes (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

_____. Rap: a periferia em primeira pessoa. Disponível na internet no site: www.sbsociologia.com.br/gts/gt21.pdf. Artigo capturado no dia 10 de junho de 2005.

_____. A globalização e as novas identidades: o exemplo do rap. *Perspectivas*, São Paulo, v. 31, 169-186, jan./jun. 2007.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

HABERMAS, Jürgen. Três modelos normativos de democracia. *Lua Nova*. São Paulo, n° 36, 39-53, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2002.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: ____ (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

JACOBY, Russell. *Os últimos intelectuais: a cultura americana na era da academia*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 1990.

_____. *O fim da utopia. Política e cultura na era da apatia*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1993.

- JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2003.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. 2ª ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- KALILI, Sérgio. Mano Brown é um fenômeno. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 10, 31-34, janeiro de 1998.
- KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*, vol.13, nº 3, 95-106, set. de 1999.
- LAHUERTA, Milton. Gramsci e os intelectuais: entre clérigos, populistas e revolucionários (modernização e anticapitalismo). In: AGGIO, Aberto (Org.). *Gramsci: a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- _____. A democracia difícil: violência e irresponsabilidade cívica. *Estudos de Sociologia*, nº 10, 35-50, 2001.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LOSURDO, Domenico. Os intelectuais e o conflito: responsabilidade e consciência histórica. In: BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Walquiria D. Leão. *Intelectuais e política. A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop. *Cadernos Cedes*, Campinas, v.22, nº 57, 63-75, agosto/2002.
- MAIO NETO, José Raimundo. O silêncio dos céticos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- MAIOLINO, Ana Lúcia Gonçalves; MANCEBO, Denise. Análise histórica da desigualdade: marginalidade, segregação e exclusão. *Psicologia & Sociedade*, nº 17, 14-20, mai/ago. 2005.
- MANNHEIM, Karl. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MATTOS, Patrícia. O reconhecimento, entre a justiça e a identidade. *Lua Nova*, São Paulo, nº 63, 143-161, 2004.
- MORENO, Rosangela Carrilo e ALMEIDA, Ana Maria F. O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, v.14, nº 40, 130-142, jan./abril.2009.
- MORGATO, Izabel. O intelectual em tempos difíceis. In: MORGATO, Izabel e GOMES, Cordeiro Gomes (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MORAES NETO, Valfrido. O rap em três cidades brasileiras – um estudo comparativo entre São Paulo, Salvador e Porto Alegre. *XXVIII Congresso Internacional da ALAS*, Recife-PE, 06 a 11 de setembro de 2011.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

_____. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. Globalização e exclusão social: fenômenos de uma nova crise da modernidade. In: DOWBOR, Ladislau; IANNI, Octavio; REZENDE, Paulo-Edgar A. (orgs.). *Desafios da globalização*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. Os intelectuais, a política e a vida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 de outubro de 1999, p.02.

NOVAES, Adauto. Intelectuais em tempos de incerteza. In: ____ (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

NOVAES, Regina. Juventude e cultura: dimensões perspectivas para políticas públicas. *Proposta: Revista de Debate da Fase*. Rio de Janeiro, nº 109, 13-17, 2006.

NUNES, Mônica. Idiomas culturais como estratégias populares para enfrentar a violência urbana. *Ciência & Saúde Coletiva*, 10 (2): 409-418, 2005.

OLIVEIRA, Francisco. No silêncio do pensamento único: intelectuais, marxismo e política no Brasil. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

ORTIZ, Renato, *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

ORTIZ, Esmeralda do Carmo. *Esmeralda, por que não dancei*. 3ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

PAIVA, Marcelo Rubem. Eu amo essa cidade. *Folha de São Paulo*, A4, 24 de janeiro de 2004.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: dinâmica da pixação em São Paulo. *Lua Nova*, São Paulo, nº 79, 111-142, 2010.

PIRES, Andréa Facciolo. *Intelectuais e política no pensamento de Antonio Gramsci, Jean-Paulo Sartre e Norberto Bobbio e o debate contemporâneo em torno da crise dos intelectuais*. Franca/SP: Unesp/FHDSS, 2003.

QUEIROZ, Valéria Márcia. Sociologia da sociologia da exclusão social. *Sociedade e Cultura*, v. 5, nº 2, 193-198, jun/dez. 2002.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade. In: PEREIRA, Luiz (org.). *Populações marginais*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

RÊGO, Walquíria Leão. Ética, ciência e política: do intelectual reformador ao administrador do existente. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, nº 23, 63-83, 2000.

_____. *Em busca do socialismo democrático*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2001.

REVISTA CAROS AMIGOS. Entrevista com Mano Brown, São Paulo, nº 03, setembro de 1998, (Especial Movimento Hip Hop).

_____. *Literatura Marginal – A cultura da periferia. Ato I*, São Paulo, Editora Casa Amarela, 2001.

_____. *Literatura Marginal – A cultura da periferia. Ato II*, São Paulo, Editora Casa Amarela, 2002.

_____. *Literatura Marginal – A cultura da periferia. Ato III*, São Paulo, Editora Casa Amarela, 2004.

REVISTA CARTA CAPITAL. Brown, o mano Charada, São Paulo, 20 de setembro de 2004, 11-17.

REVISTA FÓRUM. Entrevista com Mano Brown, nº 1, setembro de 2001.

REVISTA ROLLING STONE. Entrevista com Mano Brown, nº 39, dezembro de 2009.

REVISTA TEORIA E DEBATE. Entrevista com Mano Brown, nº 46, nov./dez. 2000 a jan. 2001.

REVISTA TRIP. Entrevista com Mano Brown, setembro de 1999.

RIBEIRO, Antonio Pinto. Os herdeiros. In: MORGATO, Izabel e GOMES, Cordeiro Gomes (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

RIBEIRO, Renato Janine. O cientista e o intelectual. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalização. *Folha de São Paulo – Caderno Mais*, 04-08, 29 de fev. de 2004.

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROUANET, Sergio Paulo. A crise dos universais. NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

SADER, Eder e PAOLI, Maria Célia. Sobre “classes populares” no pensamento sociológico brasileiro (Notas de leitura sobre acontecimentos recentes). In: CARDOSO, Ruth (coord.) *A aventura antropológica. Teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SALLES, Marcelo. Rato Bill, o Mensageiro da Verdade. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 08, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).

SANTIAGO, Silviano. Outubro retalhado (entre Estocolmo e Frankfurt). In: MORGATO, Izabel e GOMES, Cordeiro Gomes (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pos-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.

_____. *Democratizar a democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Boaventura de Souza. A territorialização/desterritorialização da exclusão/inclusão social no processo de construção de uma cultura emancipatória. Texto a partir da exposição realizado no Seminário: “Estudos Territoriais de desigualdades sociais”, 16 e 17 de maio de 2001, no auditório da PUC/SP. Disponível em: <http://www.cedest.info/Boaventura.pdf>. Acesso em: 10/11/2009.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginadas*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SARTRE, Jean Paul. Os Tempos Modernos - apresentação. In: BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Walquiria D. Leão. Intelectuais e política. *A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 1999.

SANSONE, Livio. Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SPENSY, K. Pimentel. O livro vermelho do hip hop. São Paulo: Monografia apresentada na ECA-USP, 1998a.

_____. Sete é a conta. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 03, junho de 2005, (Caros Amigos Especial).

SILVA, Augusto Santos. Podemos dispensar os intelectuais? In: MORGATO, Izabel e GOMES, Cordeiro Gomes (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas: Unicamp, 1998. (Tese de Doutorado)

_____. Arte e educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Eliane Nunes (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, Maria Aparecida. *Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil*. In: ANDRADE, Eliane Nunes (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999a.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. *A Descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Campinas: IFCH – Unicamp, 2011. (Tese de Doutorado)

SILVA, Pablo Augusto. *O mundo como catástrofe. Testemunho e trauma na literatura do sobrevivente*. São Paulo: Annablume, 2010.

SILVA, Rogério de Souza. *Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal*. São Paulo: Annablume, 2011.

SOARES, Luiz Eduardo. *Meu casaco de general: quinhentos dias nos front da segurança pública do Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Novas políticas de segurança pública. *Estudos Avançados*. São Paulo, nº 47, 75-96, 2003.

SOUSA, Rafael Lopes. O movimento hip hop: a anti-cordialidade da “república dos manos” e a estética da violência. Campinas: IFCH – Unicamp, 2009. (Tese de Doutorado)

SOUZA, Eneida Maria. O fim das ilusões. In: MORGATO, Izabel e GOMES, Cordeiro Gomes (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Jessé (Org.). *Multiculturalismo e racismo: uma comparação Brasil - Estados Unidos*. Brasília. Ed. Pararelo 15, 1997.

_____. A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileira. Brasília. Ed. UNB, 2000.

_____. Uma teoria critica do reconhecimento. *Lua Nova*, nº 50, 133-158, 2000.

_____. (Org.). *Democracia hoje. Novos desafios para a teoria democrática contemporânea*. Brasília. Ed. UNB, 2001.

_____. (Não) Reconhecimento e subcidadania, ou o que é "ser gente"? *Lua Nova*, nº 59, 51-73, 2003.

SPOSATI, Adaíza. Exclusão social abaixo da linha do Equador. In: Veras, M.P.B. (ed. e org.) *Por uma sociologia da exclusão social - O debate com Serge Paugam*. São Paulo, Educ.SP, 1999.

TATI, Luiz. Cancionistas Invisíveis. *Cult*, São Paulo, n.105,56, 2006.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como a voz da periferia*. São Paulo: PUC-SP, 1995. (Dissertação de Mestrado)

_____. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Eliane Nunes (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

TELLES, Vera da Silva. *Cidadania e pobreza*. São Paulo: 34, 2001.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

VECA, Salvatore. Mensagens da garrafa: da lealdade política à lealdade civil. In: BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Walquiria D. Leão. *Intelectuais e política. A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

VIANA, Natalia. Enquanto isso na sala de justiça. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 07, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. O movimento funk. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VIANNA, Luiz Verneck et al. (orgs.). Cientistas sociais e vida pública. *Dados*, IUPERJ, vol. 37, nº 3, 1994.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. 3ª edição. Brasília: Editora da UNB, 1994, vol 1.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4.

_____. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, nº 18, vol. 50, 225-241, 2004.

ZIBORDI, Marcos. O nome do barato não é break. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, nº 24, 23, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).

Discografia:

RACIONAIS MC'S. *Holocausto urbano*, 1990.

_____. *Escolha o seu caminho*, 1992.

_____. *Raio X do Brasil*, 1993.

_____. *Racionais MC's*, 1994.

_____. *Sobrevivendo no inferno*, 1997.

_____. *Ao vivo*, 2001.

_____. *Nada como um dia após o outro dia*, 2002.

_____. *1000 trutas 1000 tretas*, 2006.

_____. *Tá na chuva*, 2009.

_____. *Cores e valores*, 2011.

A OUSADIA DO RAP, 1987. (Coletânea)

O SOM DAS RUAS, 1988. (Coletânea)

HIP-HOP: CULTURA DE RUA, 1988. (Coletânea)

CONSCIÊNCIA BLACK, 1988/1989. (Coletânea)

ANEXOS



1º CD do grupo Função RHK, *Eu amo você* (2006)



1º CD solo do Max B.O., *Ensaio* (2010)



Graffiti – Ipnose – Grande São Paulo



“Pixador” Ipnose em ação

LETRAS DE MÚSICAS

Artigo 157 (Eu sou 157)

(Nada como um dia após o outro dia, 2002)

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboy se derretem,
Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A policia paga um pau,
Sou heroi, dos pivete,
Uma par de bico cresce o zóio,
Quando eu chego,
Zé povinho é foda,
How,
É não nego,
Eu tô de mau com o mundo,
Terça-feira a tarde,
Já fumei um,
Ligeiro com os covarde,
Eu só confio em mim,
Mais ninguém,
Se me entende,
Fala giria bem,
Até papagaio aprende,
Vagabundo assalta banco,
Usando but versatti,
Civil dá o bote,
Usando caminhão da lait,
Presente de grego,
Num é cavalo de tróia,
Nem tudo que brilha,
Hé,
Reliquia nem jóia,
Não,
Lembra aqua fita lá João,
O bico veio ae,
Mó cara de ladrão,
Como é que é rappa,
Calor do caraio,
Se sabe,
Deixa eu fuma,
Passa bola romário,
Hum,
Meio confiado,
Né, hé,
Eu percebi,
Pensei,
Ó só,
Que era truta seu,
Ó o milho,

E despedi o canal,
Que vende isso e aquilo,
Quem é,
Quem tem,
M, pra vende,
Quero um kilo,
Um kilo de que jhow,
Se conhece quem,
Sei lá,
Sei não,
Hein,
Eu sou novo também,
Irmão,
Quando ele falo,
Um kilo,
É o deixo,
É o milho,
A micha caiu,
Mais onde é que já se viu,
Assim,
Tá de piolhagem,
Não vai, daqui ali,
Mó chavão,
Nesse trajes,
De oculos escuros,
Bermuda e chinelo,
O negão era policia,
Irmão,
Mó castelo,
Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboy se derretem,
Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A policia paga um pau,
Sou heroi, dos pivete,
(***bis***)
Nego,
São paulo é selva,
E eu conheço a fauna,
Muita calma ladrão,
Muita calma,
Eu vejo os ganso desce,
E as cachorra subir,
Os dois peida,
Pra vê,
Quem guia o gti,
Mais também né João,
Sem fingi,
Sem dá pano,
É boca de favela,
Hô,

Vamo e convenhamo,
Tiazinha,
Trabaia 30 ano,
E anda a pé,
As vez,
Cagueta te revolta né,
Que,
Né nada disso não,
Se tá nessa,
Revolta com o governo,
Não comigo,
As conversa,
Traidor, cobra-cega,
Penso se a moda pega,
Nego,
Eles te entrega,
Pô depatri,
Ae sujo,
De bolinho,
Complô,
Pode até, ser que tem,
Sei lá,
Qualquer lugar,
Varios tem celular,
Não dá, pra acreditar,
Que aconteça,
Na hora do choque,
Que um de nós,
Troque uma cabeça,
Por incrível que pareça,
Pode ser,
Ó, meu,
O dia de amanhã,
Quem sabe é deus,
Eu não sei,
Não vi,
Não sou,
Morro cadeado,
Firmão,
Deixa eu ir,
Quem não é visto,
Não é lembrado,
Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboy se derretem,
Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A policia paga um pau,
Sou heóroi, dos pivete,
(***bis***)
Familia,
Em primeiro lugar,

É o que há,
Juro pra senho mãe,
Que eu vou parar,
Meu amor é só seu,
Brilhate num cofre,
Enquanto eu viver,
A senhora nunca mais sofre,
Tá daquele jeito,
Se é,
É agora,
É calça de veludo,
É bunda de fora,
Me perdoe,
Me perdoe mãe,
Se eu não tenho mais o olhar,
Que um dia foi,
Te agradar,
Com cartaz,
Escrito assim,
12 de maio,
Em marrom,
Um coração azul e branco,
Em papel crepom,
Seu mundo era bom,
Pena que hoje em dia,
Só encontro,
No seu álbum de fotografia,
Eu juro que vou te prova,
Que não foi em vão,
Mais do pior,
Do de bacana,
Não dá mais não,

Xi, João,
Falando sozinho,
Essa era da boa,
Põe dessa pra mim,
O barato tá doido,
E o mano te ligo ali,
Mais tem que ser já,
Sem pensa,
Se quer ir,
A ponta é daqui a pouco,
8 hora, 8 e pouco,
Tá tudo no papel,
Dá pra arrumar uns troco,
O time tava montado,
Mais tem,
O que não pode mano,
É doutro lado,
Mais é,

É pela ordem,
Vamo dá mó mamão,
Só cata,
Demoro,
Ó só,
Ti puis na fita,
Porque você é merecedor,
Na vou de pow,
E fita podre,
Aliado,
A cena é essa,
Fica ligado,
Um mão branca,
Fica só de migué,
No bar em frente,
O dia inteiro, tomando café,
É nosso,
O outro é japonês,
O kazu,
Que fica ali,
Vendendo um dog,
Talão zona azul,
Se compra o dog dele,
E fica ali no bolinho,
Ele tem,
Só um canela seca no carrinho,
Se liga a loira né,
Então,
Vai tá lá dentro,
De onda com os guardinha,
Pam,
É nessa ae que eu entro,
É 2 tem mais um,
Foi quem deu,
Tá ligeiro,
Na hora,
Ele vai tá de h no banheiro,
Tem uma xt na porta,
E uma shaara,
Pega a contra-mão,
Vira a esquerda e não para,
A cara,
É direto e reto,
Na mesma,
Até a praça,
Que tá tudo em obra,
E os carro não passa,
Do outro lado tá a rose,
De golf,
Na espera,
Das as arma e os malote pra ela,

E já era,
Depois só,
Praia e maconha,
Come todas burguesa,
Em farnão de noronha,
Nossa mano,
Pega aqueles gadinho lá,
Que mora no condomínio,
Vixi,
Hi aquelas mina lá,
Só gata feio,
Se elas até gosta de fuma,um baseado,
Vo leva elas toda,
O dia d chego,
Se esse é o lugar,
Então aqui estou,
Quanto mais frio,
Mais em prol,
Uma amante do dinheiro,
Pontual como o sol,
Igual eu,
De roupão e capacete,
No frio já é quente,
Ainda usando colete,
Já era estou aqui,
E aonde se tá João,
Não tô vendo ninguém,
E o japonês, não tá aqui não,
Ou tai,
Não tá né,
Quanto mão,
Nem quando eu também,
Desde quando eu cheguei,
Mais por que logo hoje,
Por que mudaro,
É difícil erra,
Mais quem deu a fita errada,
Sei não,
Tá esquisito João,
Tá sinistro,
Não é melhor nós se joga,
Vê deiteito,
E qualquer coisa,
A loira vai liga,
Num tem pressa,
Se é crime meu irmão,
Caraió,
Porra,
Num dá essa,
Só tem o zé povinho,
E os motoboy,

Tá gelado,
Vamo entra,
Vagabundo é nós,
Nossa senhora,
Neguinho passo a mil,
Eu falei,
Nem ouviu,
Nem olho,
Nem me viu,
Minha cara é esperar,
Eu não tiro o zóio,
Lá dentro eu não sei,
Meu estômago dói,
Lá vem o truta,
Vamo,
É agora,
Tudo errado,
Vamo embora,
Caiu a fita,
Sujo,
Cade o neguinho,
Demoro, caraio,
Bem que eu falei,
Todos fuça mudo,
Só tinha 2, mais tem 3,
O neguinho vinha vindo,
Do que vinha rindo,
O pesadelo do sistema,
É não ter medo da morte,
Dobro o joelho,
E caiu como um homem,
Na giratoria, abraçado com o malote,
Eu falei porra,
Não te falei,
E, h,
Pra mãe dele,
Quem que vai fala,
Quando nós chega,
Um filho pra cria,
Imagina a noticia,
Lamentavel,
Vamo ae,
Vai chove de policia,
A vida é sofrida,
Mais não vou chorar,
Vive de que,
Eu vou me humilha,
É tudo uma questão,
De conhecer o lugar,
Quanto tem,
Quanto vem,

E a minha parte quanto dá,
Porque,
Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboy se derretem,
Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A policia paga um pau,
Sou heóroi, dos pivete,
(***bis***)
Ae louco, muita fé naquele que tá lá em cima,
Que ele olha pra todos, e todos tem o mesmo valor,
Vem fácil, vai fácil, essa é a lei da natureza,
Não pode se desesperar,
E ae mulekadinha, todo olho em voces hein,
Não vai pra grup não, a cena é triste,
Vamo estuda, respeita o pai e a mãe,
E viver, viver, essa é a cena,
Então louco.

Capítulo 4, Versículo 3
(Sobrevivendo no inferno, 1997)

"60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo"
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente
Minha intenção é ruim
Esvazia o lugar
Eu tô em cima eu tô afim
Um, dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó
É 100% veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro e eu tenho muito munição
Na queda ou na ascensão minha atitude vai além
E tenho disposição pro mal e pro bem
Talvez eu seja um sádico
Um anjo
Um mágico
Juiz ou réu
Um bandido do céu
Malandro ou otário
Padre sanguinário
Franco atirador se for necessário
Revolucionário
Insano

Ou marginal
Antigo e moderno
Imortal
Fronteira do céu com o inferno
Astral imprevisível
Como um ataque cardíaco
No verso
Violentamente pacífico
Verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sangüíneo
Pra mim ainda é pouco
Brown cachorro louco
Número 1 dia
Terrorista da periferia
Uni-duni-tê
O que eu tenho pra você
Um rap venenoso ou uma rajada de pt
E a profecia se fez como previsto
1 9 9 7 depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez
Racionais capítulo 4 - versículo 3
Aleluia...aleluia...acionais no ar, filha da puta, pá, pá, pá
Faz frio em São Paulo
Pra mim tá sempre bom
Eu tô na rua de bombeta e moletom
Dim dim dom
Rap é o som
Que emana no opala marrom
E aí
Chama o Guilherme
Chama o Vander
Chama o Dinho
E o Gui
Marquinho chama o éder, vamo aí
Se os outros manos vem, pela ordem tudo bem
Melhor
Quem é quem no bilhar no dominó
Colô dois manos
Um acenou pra mim
De jaco de cetim
De tênis, calça jeans
Ei Brown, sai fora
Nem vai, nem cola
Não vale a pena dar idéia nesses tipo aí
Ontem à noite eu vi na beira do asfalto
Tragando a morte, soprando a vida pro alto
Ó os cara só a pó, pele o osso
No fundo do poço, mó flagrante no bolso
Veja bem, ninguém é mais que ninguém
Veja bem, veja bem, eles são nosso irmãos também

Mas de cocaína e crack,
Whisky e conhaque
Os manos morrem rapidinho sem lugar de destaque
Mas quem sou eu pra falar
De quem cheira ou quem fuma
Nem dá
Nunca te dei porra nenhuma
Você fuma o que vem
Entope o nariz
Bebe tudo o que vê
Faça o diabo feliz
Você vai terminar tipo o outro mano lá
Que era um preto tipo a
E nem entrava numa
Mó estilo
De calça Calvin Klein
E tênis puma
Um jeito humilde de ser
No trampo e no rolê
Curtia um funk
Jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope
Mas começou colar com os branquinhos do shopping
"Aí já era"
Ih mano outra vida, outro pique
Só mina de elite
Balada, vários drink
Putta de butique
Toda aquela porra
Sexo sem limite
Sodoma e gomorra
Faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que vê
Pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
Dente tudo zoadado
Bolso sem nenhum conto
O cara cheira mal
As tia sente medo
Muito louco de sei lá o quê logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado,
Doente,
Fudido:
Inofensivo
Um dia um PM negro veio embaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições: não dá
Será assim que eu deveria estar?
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor

Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho
Minha palavra alivia sua dor
Ilumina minha alma
Louvado seja o meu senhor
Que não deixa o mano aqui desandar ah
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
Racionais capítulo 4 versículo 3
Aleluia...aleluia...racionais no ar filha da puta, pá, pá, pá
Quatro minutos se passaram e ninguém viu
O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
Talvez o mano que trampa de baixo de um carro sujo de óleo
Que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos
O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol
Ou o que vende chocolate de farol em farol
Talvez o cara que defende o pobre no tribunal
Ou que procura vida nova na condicional
Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela
Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
Ou da família real de negro como eu sou
Um príncipe guerreiro que defende o gol
E eu não mudo mas eu não me iludo
Os mano cu-de-burro têm, eu sei de tudo
Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir
Ah ah, pra ver Branquinho aplaudir
É, na sua área tem fulano até pior
Cada um, cada um: você se sente só
Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério
Explode sua cara por um toca-fita velho
Click plá plá pláu e acabou
Sem dó e sem dor
Foda-se sua cor
Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder
Você sabe por quê? pra onde vai pra quê?
Vai de bar em bar
Esquina em esquina
Pegar 50 conto
Trocar por cocaína
Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim
Aqui não tem dublê
Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a disneylandia
De Guaianazes ao extremo sul de santo amaro
Ser um preto tipo A custa caro

É foda, foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
Playboy forgado de brinco: cu, trouxa
Roubado dentro do carro na avenida Rebouças
Correntinha das moça
As madame de bolsa
Dinheiro: não tive pai não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real
Minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de tôca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa, você e sua mina
Um, dois
Nem me viu: já sumi na neblina
Mas não, permaneço vivo
Prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de tv não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais capítulo 4 versículo 3.

Corpo Fechado
(Thaíde & DJ Hum)

Me atire uma pedra
Que eu te atiro uma granada
Se tocar em minha face sua vida está selada
Por tanto meu amigo, pense bem no que fará
Porque eu não sei, se outra chance você terá ...
Você não sabe de onde eu vim
E não sabe pra onde eu vou
Mais pra sua informação vou te falar quem eu sou
Meu nome é thaíde
E não tenho r.g.
Não tenho c.i.c.
Perdi a profissional
Nasci numa favela
De parto natural
Numa sexta feira
Santa que chovia
Pra valer
Os demônios me protegem e os deuses também
Ogum, iemanjá e outros santos ao além
Eu já te disse o meu nome

Meu nome é thaíde
Meu corpo é fechado e não aceita revide, thaíde ...
Na 43 eu escrevi o meu nome numa cela
Queimei um camburão
Que desceu na favela
Em briga de rua já quebraram meu nariz
Não há nada nesta vida que eu já não fiz
Vivo nas ruas com minha liberdade
Fugi da escola com 10 anos de idade
As ruas da cidade foram minha educação
A minha lei sempre foi a lei do cão
Não me arrependo de nada que eu fiz
Saber que eu vou pro céu não me deixa feliz
Essa prece que tu rezas eu já muito rezei
E pro deus que tu confessas eu já muito me expliquei
(refrão)
Thaíde
Tenho o coração mole mas também sou vingativo
Por tanto pense bem se quer aprontar comigo
Se achas que esse neguinho sua bronca logo esquece
Então não perca tempo pergunte a quem conhece
Eu só gosto de quem gosta de mim
Mas se for os meus amigos eu luto até o fim
Se mexer com a minha mãe
Meu dj ou minha mina você pode estar ciente sua sorte está perdida
Pode demorar mas eu sempre pago minhas contas
Também não sou louco pra dar soco, em faca de ponta
Sempre cobro as minha contas com juro e correção
16 toneladas eu seguro numa mão Thaíde
Não nasci loirinho com o olho verdinho
Sou caboclinho comum nada bonitinho
Feio e esperto com cara de mal
Mas graças a Deus totalmente normal
(refrão)
Thaíde ...
Mas meu nome é Thaíde ...

Da Ponte Pra Cá

(Nada como um dia após o outro dia, 2002)

A lua cheia clareia as ruas do Capão,
Acima de nós só DEUS humilde, né, não? Né, não?
Saúde! Plin!, mulher e muito som,
Vinho branco para todos, um advogado bom
Cof, cof, ah! Esse frio tá de fuder,
Terça feira é ruim de rolê, vou fazer o que?
Nunca mudou nem nunca mudará
O cheiro de fugueira vai perfumando o ar
Mesmo céu, mesmo CEP no lado sul do mapa,
Sempre ouvindo um rap para alegrar a rapa

Nas ruas da sul eles me chamam brown,
 maldito, vagabundo, mente criminal
 O que toma uma taça de champanhe também curte
 Desbaratinado, tubaína, tutti-frutti.
 Fanático, melodramático, bon-vivant,
 Depósito de mágoa, quem está certo é os Saddam , ham...
 Playboy bom é chinês, australiano,
 Fala feio e mora longe, não me chama de mano
 "- E aí, brother, hey, uhuuul! " Pau no seu... aaai!
 Três vezes seu sofredor, eu odeio todos vocês
 Vem de artes marciais que eu vou de sig sauer,
 Quero sua irmã e seu relógio tag heuer
 Um conto, se pá, dá pra catar,
 Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar.
 Um triplex para a coroa é o que malandro quer,
 Não só desfilar de nike no pé
 Ô, vem com a minha cara e o din-din do seu pai,
 Mas no rolê com nós cê não vai
 Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar.
 Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?
 Se é o crime ou o creme, se não deves não teme,
 As perversa se ouriça, os inimigo treme
 E a neblina cobre a estrada de Itapecirica...
 Sai, Deus é mais, vai morrer pra lá zica!
 Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar,
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Tem que ser, tem que pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar
 Ai, ai, ai
 Outra vez nós aqui, vai vendo,
 Lavando o ódio embaixo do sereno
 Cada um no seu castelo, cada um na sua função,
 Tudo junto, cada qual na sua solidão
 Hei, mulher é mato, a Mary Jane impera,
 Dilui a rádio e solta na atmosfera
 Faz da quebrada o equilíbrio ecológico,
 E distingüi o judas só no psicológico
 Hó, filosofia de fumaça, analise,
 E cada favelado é um universo em crise
 Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem,
 Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém
 Quantos caras bom, no auge se afundaram por fama
 E tá tirando dez de havaiana?
 E quem não quer chegar de honda preto em banco de couro,
 E ter a caminhada escrita em letras de ouro?
 A mulher mais linda sensual e atraente,
 A pele cor da noite, lisa e reluzente
 Andar com quem é mais leal verdadeiro,

Na vida ou na morte o mais nobre guerreiro
O riso da criança mais triste e carente,
Ouro e diamante, relógio e corrente
Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr,
De turbante, chofer, uma madame nagô.
Sofrer pra que mais, se o mundo jaz do maligno?
Morrer como homem e ter um velório digno
Eu nunca tive bicicleta ou video-game,
Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane,
Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola,
Minha meta é dez, nove e meio nem rola
Meio ponto a ver, hum e morre um,
Meio certo não existe, truta, o ditado é comum
Ser humano perfeito, não tem mesmo não,
Procurada viva ou morta a perfeição
Errares, humanos esti, grego ou troiano,
Latim, tanto faz pra mim: "Fi" de baiano
Mas se tiver calor, quentão no verão,
Cê quer da um rolê no capão daquele jeito,
Mas perde a linha fácil, veste a carapuça,
Esquece estes defeitos no seu jaco de camurça
Jardim Rosana, Treze, Tremembé
Santa Tereza, Valo Velho e Dom José.
Parque Chácara, Lídia, Vaz,
Fundão, muita treta com a Vinícius de Moraes
Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar,
O mundo é diferente da ponte pra cá
Haha
Tem que ser, tem que pá,
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pápápá
Firmeza total
Mas não leve a mal tru, cê não entendeu,
Cada um na sua função, o crime é crime e eu sou eu.
Antes de tudo eu quero dizer, pra ser sincero
Que eu não pago de quebrada mula ou banca forte.
Eu represento a sul, conheço louco na norte,
No 15 olha o que fala, perus, chicote estrala
Ridículo é ver os malandrão vândalo,
Batendo no peito feio e fazendo escândalo
Deixa ele engordar, deixa se criar bem,
Vai fundo, é com nós, super star, superman, vai...
Palmas para eles, digam hey, digam how,
Novo personagem pro Chico Anísio Show
Mas firmão, né, se Deus quer sem problemas,
Vermes e leões no mesmo ecossistema
Cê é cego doidão? Então baixa o farol!
Hei, how, se quer o quê com quem, djow?
Tá marcando, não dá pra ver quem é contra a luz

Um pé de porco ou inimigo que vem de capuz
 Hey truta, eu tô louco, eu to vendo miragem,
 Um bradesco bem em frente a favela é viagem
 De classe "A" da "TAM" tomando jb
 Ou viajar de blazer pró 92 DP
 Viajar de GTI quebra a banca,
 Só não pode viajar c'os mão branca
 Senhor, guarda meus irmãos nesse horizonte cinzento,
 Nesse capão redondo, frio sem sentimento
 Os manos é sofrido e fuma um sem dar guela,
 É o estilo favela e o respeito por ela
 Os moleque tem instinto e ninguém amarela.
 Os coxinha cresce o zóio na função e gela
 Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar,
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer ser, tem que pra trocar
 Haa
 Três da manhã, eu vejo tudo e ninguém me vê
 Subindo o campo de fora
 Eu, meu parceiro Dinho ouvindo 2Pac
 Tomando vinho, vivão e consciente
 Aí Batatão, Pablo, Neguim Emerson
 Marquinho, Cascão, Jonny MC, Sora,
 Marcão, Pantaleão, Nelito, Celião, Ivan, Di (Na Zona Norte)
 Sem palavra irmão. Aí os irmão do Pantanal (Na Zona Oeste)
 a rapa do morro; e as que estão com Deus, (Na Zona leste, cara tô na área)
 Deda,Tchai, Edi 16, Edi (Na Zona Sul)
 Um dia nos encontraremos
 A selva é como ela é, vaidosa e ambiciosa
 Irada e luxuriosa. Pros moleque da quebrada
 Um futuro mais ameno, essa é a meta
 Pela Fundão, sem palavras, muito amor!
 (Ai ai ai ah
 Firmeza total vagabundo
 É desse jeito
 Haha
 Ra ra taratátá, tataratatátá
 Há!)

Fim de Semana no Parque
(Raio X do Brasil, 1993)

" A TODA COMUNIDADE POBRE DA ZONA SUL "
 Chegou fim de semana todos querem diversão
 Só alegria nós estamos no verão, mês de Janeiro
 São Paulo Zona Sul

Todo mundo a vontade calor céu azul
Eu quero aproveitar o sol
Encontrar os camaradas prum basquetebol
Não pega nada
Estou à 1 hora da minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz
Um dois três carros na calçada
Feliz e agitada toda "prayboyzada"
As garagens abertas eles lavam os carros
Disperdiçam a água, eles fazem a festa
Vários estilos vagabundas, motocicletas
Coroa rico boca aberta, isca predileta
De verde fluorescente queimada sorridente
A mesma vaca louca circulando como sempre
Roda a banca dos playboys do Guarujá
Muitos manos se esquecem na minha não cresce
Sou assim e estou legal, até me leve a mal
Malicioso e realista sou eu Mano Brown
Me de 4 bons motivos pra não ser
Olha meu povo nas favelas e vai perceber
Daqui eu vejo uma caranga do ano
Toda equipada e o tiozinho guiando
Com seus filhos ao lado estão indo ao parque
Eufóricos brinquedos eletrônicos
Automaticamente eu imagino
A molecada lá da área como é que tá
Provalvemente correndo pra lá e pra cá
Jogando bola descalços nas ruas de terra
É, brincam do jeito que dá
Gritando palavrão é o jeito deles
Eles não tem video-game às vezes nem televisão
Mas todos eles têm um dom São Cosme São Damião
A única proteção.
No último natal papai Noel escondeu um brinquedo
Prateado, brilhava no meio do mato
Um menininho de 10 anos achou o presente,
Era de ferro com 12 balas no pente
E fim de ano foi melhor pra muita gente
Eles também gostariam de ter bicicleta
De ver seu pai fazendo cooper tipo atleta
Gostam de ir ao parque e se divertir
E que alguém os ensinasse a dirigir
Mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho
Fim de semana do Parque Sto. Antônio.
(Refrão):
Vamos passear no Parque
Deixa o menino brincar
Fim de Semana no parque
Vou rezar pra esse domingo não chover
Olha só aquele clube que dahora
Olha aquela quadra, olha aquele campo

Olha, Olha quanta gente
Tem sorveteria cinema piscina quente
Olha quanto boy, olha quanta mina
Afoga essa vaca dentro da piscina
Tem corrida de kart dá pra ver
É igualzinho o que eu ví ontem na TV
Olha só aquele clube que da hora,
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
Nem se lembra do dinheiro que tem que levar
Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro
Ele apenas sonha através do muro...
Milhares de casas amontoadas
Ruas de terra esse é o morro
A minha área me espera
Gritaria na feira (vamos chegando!)
Pode crer eu gosto disso mais calor humano
Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo
E eu também sou bam bam bam e o que manda
O pessoal desde às 10 da manhã está no samba
Preste atenção no repique atenção no acorde
(Como é que é Mano Brown?)
Pode crer pela ordem
A número número 1 de baixa renda da cidade
Comunidade Zona Sul é dignidade
Tem um corpo no escadão a tiazinha desce o morro
Polícia a morte, polícia socorro
Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo
Pra molecada frequentar nenhum incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
O centro comunitário é um fracasso
Mas aí se quiser se destruir está no lugar certo
Tem bebida e cocaína sempre por perto
A cada esquina 100 200 metros
Nem sempre é bom ser esperto
Schimth, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari
Pronúncia agradável estrago inevitável
Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra matar M.E.R.D.A.
Como se fosse ontem ainda me lembro
7 horas sábado 4 de Dezembro
Uma bala uma moto com 2 imbecis
Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz
E indiretamente ainda faz, mano Rogério esteja em paz
Vigiando lá de cima
A molecada do Parque Regina
(Refrão)
Tô cansado dessa porra de toda essa bobagem
Alcolismo, vingança treta malandragem

Mãe angustiada filho problemático
Famílias destruídas fins de semana trágicos
O sistema quer isso a molecada tem que aprender
Fim de semana no Parque Ipê
(Refrão)
"Pode crer Racionais Mc's e Negritude Junior juntos
Vamos investir em nós mesmos mantendo distância das
Drogas e do alcool.
Aí rapaziada do Parque Ipê, Jd. São Luiz, Jd. Ingá, Parque Araríba, Váz de Lima
Morro do Piolho e Vale das Virtudes e Pirajussara
É isso aí mano Brown (é isso ai Netinho paz à todos)"

Fórmula Mágica da Paz
(Sobrevivendo no inferno, 1997)

Essa pôrra e um campo minado
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
A minha vida é aqui e eu não preciso sair
É muito fácil fugir mas eu não vou,
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou
Eu gosto de onde eu tô e de onde eu vim, ensinamento da favela foi muito bom pra mim
Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão e eu sempre respeitei
Qualquer Jurisdição, qualquer área, Jd. Santo Eduardo, Grajaú, Missionária, Funchal, Pedreira e tal,
Joaniza
Eu tento adivinhar o que você mais precisa
Levantar sua "goma" ou comprar uns "pano", um advogado pra tirar seu mano
No dia da visita você diz, que eu vou mandar cigarro pros maluco lá no x.
Então, como eu tava dizendo, sangue bom, isso não é sermão, ouve aí tenho o dom
Eu sei como é que é, é foda parceiro, eh, a maldade na cabeça o dia inteiro nada de roupa, nada de carro,
sem emprego, não tem ibope, não tem rolê, sem dinheiro
Sendo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer (eh....). encontre uma de
caráter se você puder,
É embaçado ou não é?
Ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui quem fala é mais um sobrevivente
Eu era só um moleque, só pensava em dançar, cabelo black e tênis All Star
Na roda da função "mó zoeira" tomando vinho seco em volta da fogueira, a noite inteira, só contando
história, sobre o crime, sobre as treta na escola
Eu não tava nem aí, nem levava nada a sério, admirava os ladrão e os malandro mais velho
Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga:
O que melhorou? da função quem sobrou? sei lá, muito velório rolou de lá pra cá, qual a próxima mãe que
vai chorar?
Há, demorou mas hoje eu posso compreender, que malandragem de verdade é viver
Agradeço a Deus e aos Orixás, parei no meio do caminho e nem olhei pra trás meus outros manos todos
foram longe demais, Cemitério São Luis, aqui jaz
Mas que merda, meu oitão tá até a boca, que vida louca! por que é que tem que ser assim?
Ontem eu sonhei que um fulano aproximou de mim, "agora eu quero ver ladrão, pá! pá! pá! pá!", Fim.
É... sonho é sonho, deixa quieto
Sexto sentido é um dom, eu tô esperto, morrer é um fator, mas conforme for, tem no bolso e na agulha e
mais 5 no tambor

Joga o jogo, vamo lá, caiu a 8 eu mato a par
 Eu não preciso de muito pra sentir-me capaz de encontrar a
 Fórmula Mágica da Paz.
 Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar,
 Eu vou procurar, você não bota mó fé, mas eu vou atrás
 (Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
 Da minha fórmula mágica da paz.
 Eu vou procurar, sei que vou encontrar
 Procure a sua(eu vou procurar, eu vou procurar,
 Você não bota uma fé...
 Eu vou atrás da minha(você não bota uma fé)
 (eu vou procurar e sei que vou encontrar)
 Caralho, que calor, que horas são agora?
 Dá pra ouvir a pivetada gritando lá fora
 Hoje, acordei cedo pra ver, sentir a brisa de manhã e o sol nascer
 É época de pipa, o céu tá cheio, 15 anos atrás eu tava ali no meio
 Lembrei de quando era pequeno, eu e os cara... faz tempo, faz tempo, e o tempo não para
 Hoje tá da hora o esquema pra sair, é... vamo, não demora, mano, chega aí!
 "Cê viu onti"? os tiro ouvi de monte! então, diz que tem uma pá de Sangue no campão."
 Ih, mano toda mão é sempre a mesma idéia junto: Treta, tiro, sangue, aí, muda de assunto
 Traz a fita pra eu ouvir que eu tô sem, principalmente aquela lá do Jorge Ben
 Uma pá de mano preso chora a solidão, uma pá de mano solto sem disposição
 Empenhorando por aí, rádio, tênis, calça, acende num cachimbo... virou fumaça!
 Não é por nada não, mas aí, nem me ligo ô, a minha liberdade eu curto
 bem melhor, eu não tô nem aí pra o que os outros fala 4, 5, 6, preto num Opala, pode vir gambé, paga pau,
 tô na minha na moral na maior, sem goró, sem pacau, sem pó
 Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra, não sou pedreiro, não fumo pedra Um rolê com os aliados já me faz
 feliz, respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis(diz...) procure a sua, a minha eu vou atrás, até mais,
 da fórmula mágica da paz.
 Eu vou procurar, sei que vou encontrar
 Eu vou procurar, eu vou procurar
 Você não bota mó fé..., mas eu vou atrás....
 (eu vou procurar e sei que vou encontrar)
 Da fórmula mágica da paz
 Eu vou procurar, sei que vou encontrar
 Eu vou procurar, eu vou procurar
 Você não bota mó fé..., mas eu vou atrás....
 (eu vou procurar e sei que vou encontrar)
 Choro e correria no saguão do hospital
 Dia das criança, feriado e luto final
 Sangue e agonia entra pelo corredor, ele tá vivo pelo amor de
 Deus doutor
 4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima
 Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador
 Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu sub-consciente:
 "e aí mano brown cuzão? cadê você? seu mano tá morrendo o que você
 Vai fazer?"
 Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo
 Puta desespero, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar
 Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum, o Derley era só mais um rapaz comum, dali a poucos
 minutos, mais uma Dona Maria de luto

Na parede o sinal da cruz, que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá Jesus?
Mais uma vez um emissário, não incluiu Capão Redondo em seu itinerário Pôrra, eu tô confuso, preciso pensar, me dá um tempo pra eu raciocinar Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu: Preto, branco, polícia, ladrão ou eu, quem é mais filha da puta, eu não sei! aí fudeu, fudeu, decepção essas hora... a depressão quer me pegar vou sair fora.
2 de novembro era finados, eu parei em frente ao São Luís do outro lado
E durante uma meia hora olhei um por um e o que todas as senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura
Colocando flores sobre a sepultura("podia ser a minha mãe")Que loucura
Cada lugar uma lei, eu tô ligado, no extremo sul da Zona Sul tá tudo errado, aqui vale muito pouco a sua vida, a nossa lei é falha, violenta e suicida
Se diz que, me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da favela
Legal, assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre
A gente vive se matando irmão, por quê? não me olhe assim, eu sou igual a você
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, que no trem da malandragem, o meu rap é o trilho.
Vou dizer....
Procure a sua paz....
Pra todas a famílias ai que perderam pessoas importante morô meu!!!!
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Procure a sua paz(paz....)
Não se acostume com esse cotidiano violento,
Que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida morô mano!!!!
Procure a sua paz....
Aí derlei, descanse em paz!
Aí carlinhos procure a sua paz!
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Aí quico, você deixou saudade morô mano!
Agradeço à Deus e aos Orixás....
Eu tenho muito a agradecer por tudo
Agradeço à Deus e aos Orixás....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Cheguei aos 27, sou um vencedor, tá ligado mano!!!!
Agradeço à Deus e aos Orixás....
Aí procure a sua, eu vou atrás da minha fórmula mágica da paz!
Você não bota mó fé....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Aí, manda um toque na quebrada lá, cohab, adventista e pá rapaziada!!!!
Malandragem de verdade é viver....
Se liga!!!!
Procure a sua paz!!!!
Você não bota mó fé....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Que tu fala é mano brown mais um sobrevivente
Agradeço á deus, agradeço á deus....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
27 anos, contrariando a estatística morô meu!!!!
Agradeço á Deus, agradeço á Deus....
Procure a sua paz....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Eu vou procurar....

Procure a sua paz...
Procure a sua!!!!
Eu vou encontrar
Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso!!!!
Eu vou procurar
Você pode encontrar o seu inferno!!!!
A fórmula mágica da paz.....!
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Eu prefiro a / P a z ! ! ! ! !

Genesis

(Sobrevivendo no inferno, 1997)

"Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor.
O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta.
Eu? Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta.
Eu tô tentando sobreviver no inferno".

Hey Boy

(Holocausto urbano, 1990)

Hey boy! hey boy!
Dá um tempo ai, cola ai!
Pera ai!
Que é mano?
Que esse otário tá fazendo aqui?
Ai dá um tempo ai, chega ai...
Que foi bicho!?
Lembra de mim mano?
Não...
Então vamo trocar uma idéia nós dois agora...
Hey boy o que você está fazendo aqui
Meu bairro não é seu lugar
E você vai se ferir
Você não sabe onde está
Caiu num ninho de cobra
E eu acho que vai ter que se explicar
Pra sair não vai ser fácil
A vida aqui é dura
Dura é a lei do mais forte
Onde a miséria não tem cura
E o remédio mais provável é a morte
Continuar vivo é uma batalha
Isso é se eu não cometer falha
E se eu não fosse esperto
Tiravam tudo de mim
Arrancavam minha pele
Minha vida enfim
Tenho que me desdobrar
Pra não puxarem meu tapete

E estar sempre quente
Pra não ser surpreendido de repente
Se eu vacilo trocam minha vaga
O que você fizer
Aqui mesmo você paga
A pouca grana que eu tenho
Não dá pro próprio consumo
Enquanto nós conversamos
A polícia apreende e finge
A marginalidade cresce sem precedência
Conforme o tempo passa
Aumenta é a tendência
E muitas vezes não tem jeito
A solução é roubar
E seus pais acham que a cadeia é nosso lugar
O sistema é a causa
E nós somos a consequência....Maior
Da chamada violência
Por que na real
Com nossa vida ninguém se importa
E ainda querem que sejamos patriotas
Hey...Boy...
Isso tudo é verdade
Mas não tenha dó de mim
Por que esse é meu lugar
Mas eu o quero mesmo assim
Mesmo sendo o lado esquecido da cidade
E bode espiatório de toda e qualquer mediocredade
A sociedade já não sabe o que fazer
Se vão interferir ou deixar acontecer
Mas por sermos todos pobres
Os tachados somos nós
Só por ser conveniente
Hey boy...
Pense bem se não faz sentido
Se hoje em dia eu fosse um cara
Tão bem sucedido
Como você é chamado de superior
E tem todos na mão
E tudo a seu favor
Sempre teve tudo
E não fez nada por ninguém
Se as coisas andam mal
É sua culpa também
Seus pais dão as costas
Para o mundo que os cercam
Ficam com o maior melhor
E pra nós nada resta
Você gasta fortunas
Se vestindo em etiqueta
E na sergeta é as crianças

Futuros homens
Quase não comem morrem de fome
Com frio e com medo
Já não é segredo e as drogas consomem
Sinta o contraste e só me de razão
Não fale mais nada porque
Vai ser em vão
Hey Boy...
Você faz parte daqueles que colaboram
Para que a vida de muitas pessoas
Seja tão ruim
Acha que sozinho não vai resolver
Mas é por muitos pensarem assim como você
Que a situação
Vai de mal a pior
E como sempre você pensa em si só
Seu egoísmo ambição e desprezo
Serão os argumentos pra matar você mesmo
Então eu digo Hey boy...
Não fique surpreso
Se o ridículo e odioso
Círculo vicioso
Sistema que você faz parte
Transforma num criminoso
E doloroso
Será ser rejeitado HUMILHADO
Considerado um marginal
Discriminado, você vai saber
Sentir na pele como dói
Então aprenda a lição
Hey Boy....
"-Aí boy sai andando ai certo...
-Eu tenho todos os motivos
-Mas nem por isso eu vou te roubar
-Morô?
-Sai andadando
-Vai caminha mano!
-Não tem nada pra você aqui não, seu otário!
-Vai embora
-Sai fora
-E não pisa mais aqui hein!"

Homem da lei

(Thaíde & DJ Hum - Hip Hop Cultura de Rua, 1988)

Cuidado!
Cuidado!
Cuidado povo de São Paulo, de Osasco e ABC
a polícia paulistana chegou para proteger
Policial é marginal e essa é a lei do cão

A polícia mata o povo e não vai para a prisão
São homens da Lei; reis da zona sul
Vestidos bonitinhos com o seu traje azul
Somem pessoas; onde enfiam eu não sei
E não podemos dizer nada, pois não somos da Lei
Oh! Meu Deus quando vão notar
Que dar segurança não é apavorar
Agora não posso mais sair na boa
Porque ela me pára e me prende à toa
Não adianta dizer que ela está errada
Pois a Lei é surda, cega e mal interpretada
Tenho que me comportar e andar com juízo
Pois ela nunca está aonde eu preciso
Se eles me pegam, avisem meu pai
Se saio dessa vivo, não morro nunca mais
Não sei se o meu destino é mofar atrás das grades
Ou ter meu corpo achado em um riacho da cidade
O que grilou e eu não entendi
É se fazem tudo isso pra se divertir
E com sua boa imagem ela gasta muita grana
São Paulo é um Estado com muita segurança
O povo todo ela aniquila
Faz o trabalho errado mas nunca vacila
E não tem erro, não tem apelo
Cortam a sua cabeça, arrancam os seus cabelos
Se voce não for esperto vai cair em sono eterno
Passar dessa para outra e até no inferno
O sistema é assim e ninguém nunca me disse
Tropeça no presunto e esbarra em tolices
Voce tem o rabo grande se escapar da morte
Se eles são os tais eu quero ser também
Ser mal educado e não respeitar ninguém
Bater em qualquer jovem sem motivo nenhum!
Andar em liberdade e sem drama algum
Você tem o rabo grande se escapar da morte
Se ela nunca te parou você tem sorte!
Se eles são os tais eu quero ser também
Ser mal educado e não respeitar ninguém
Bater em qualquer jovem sem motivo nenhum!
Andar em liberdade e sem drama algum
Você tem o rabo grande se escapar da morte
Se ela nunca te parou você tem sorte!
A burguesia nos ensina a não ter medo da morte
Nessa terra de sujeira, sair vivo é sorte!
Os homens da lei são todos porcos [bis]

Homem na Estrada
(Raio X do Brasil, 1993)

Um homen na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade,
que foi perdida, subtraída;
e quer provar a si mesmo que realmente mudou,
que se recuperou e quer viver em paz,
não olhar para trás,
dizer ao crime: nunca mais!
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não.
Na Febem, lembranças dolorosas, então.
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Muitos morreram sim, sonhando alto assim,
me digam quem é feliz,
quem não se desespera vendo, nascer seu filho no berço da miséria.
Um lugar onde só tinham como atração: o bar, e o candomblé pra se tomar a benção.
Esse é o palco da história que por mim será contada.
...um homem na estrada.
Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio.
Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou por baixo, se chover será fatal.
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou.
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou.
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas.
Logo depois esqueceram, filhos da puta!
Acharam uma mina morta e estuprada, deviam estar com muita raiva.
"Mano, quanta paulada!".
Estava irreconhecível, o rosto desfigurado.
Deu meia noite e o corpo ainda estava lá, coberto com lençol, ressecado pelo sol, jogado.
O IML estava só dez horas atrasado.
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Quero que meu filho nem se lembre daqui, tenha uma vida segura.
Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura e uma "PT" na cabeça.
E o resto da madrugada sem dormir, ele pensa o que fazer para sair dessa situação.
Desempregado então.
Com má reputação.
Viveu na detenção.
Ninguém confia não.
...e a vida desse homem para sempre foi danificada.
Um homem na estrada...
Um homem na estrada..
Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual.
Calor insuportável, 28 graus.
Faltou água, ja é rotina, monotonia, não tem prazo pra voltar, hã! já fazem cinco dias.
São dez horas, a rua está agitada, uma ambulância foi chamada com extrema urgência.
Loucura, violência exagerada. Estourou a própria mãe, estava embriagado.
Mas bem antes da ressaca ele foi julgado.
Arrastado pela rua o pobre do elemento, o inevitável linchamento, imaginem só!
Ele ficou bem feio, não tiveram dó.
Os ricos fazem campanha contra as drogas e falam sobre o poder destrutivo delas.
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro com o álcool que é vendido na favela.

Empapuçado ele sai, vai dar um rolê.
Não acredita no que vê, não daquela maneira:
crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo seu café da manhã na lateral da feira.
Molecada sem futuro, eu já consigo ver, só vão na escola pra comer, apenas nada mais. Como é que vão aprender sem incentivo de alguém, sem orgulho e sem respeito, sem saúde e sem paz.
Um mano meu tava ganhando um dinheiro, tinha comprado um carro, até rolex tinha!
Foi fuzilado a queima roupa no colégio, abastecendo a playboyzada de farinha.
Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais, hu!, cartaz à policia.
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares... superstar do Notícias Populares!
Uma semana depois chegou o crack, gente rica por trás, diretoria.
Aqui, periferia, miséria de sobra.
Um salário por dia garante a mão-de-obra.
A clientela tem grana e compra bem, tudo em casa, costa quente de sócio.
A playboyzada muito louca até os ossos!
Vender droga por aqui, grande negócio.
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim,
Quero um futuro melhor, não quero morrer assim, num necrotério qualquer, como indigente, sem nome e sem nada, o homem na estrada.
Assaltos na redondeza levantaram suspeitas, logo acusaram a favela para variar,
E o boato que corre é que esse homem está com o seu nome lá na lista dos suspeitos, pregada na parede do bar.
A noite chega e o clima estranho no ar, e ele sem desconfiar de nada, vai dormir tranquilamente, mas na calada, caguetaram seus antecedentes.
Como se fosse uma doença incurável, no seu braço a tatuagem: DVC, uma passagem, 157 na lei...
No seu lado não tem mais ninguém.
A Justiça Criminal é implacável.
Tiram sua liberdade, família e moral.
Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para sempre de ex presidiário.
Não confio na polícia, raça do caralho.
Se eles me acham baleado na calçada, chutam minha cara e cospem em mim é.. eu sangraria até a morte... Já era, um abraço!.
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.
É madrugada, parece estar tudo normal.
Mas esse homem desperta, pressentindo o mal, muito cachorro latindo.
Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no quintal.
A vizinhança está calada e insegura, premeditando o final que já conhecem bem.
Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez.
Vão invadir o seu barraco, "É a polícia"!
Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia, filhos da puta, comedores de carniça!
Já deram minha sentença e eu nem tava na "treta", não são poucos e já vieram muito loucos.
Matar na crocodilagem, não vão perder viagem, quinze caras lá fora, diversos calibres, e eu apenas com uma "treze tiros" automática.
Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá.
No primeiro barulho, eu vou atirar.
Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém.
É o que eles querem: mais um "pretinho" na Febem.

Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim, a gente sonha a vida inteira e só acorda no fim, minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada... bang! bang! bang!

" Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais, segundo a polícia, a vítima tinha "vasta ficha criminal". "

Mágico de Oz

(Sobrevivendo no inferno, 1997)

Aquele moleque, que sobrevive como manda o dia-a-dia,
Tá na correria, como vive a maioria,
Preto desde nascença, escuro de sol.
Eu tô pra vê ali igual, no futebol.
Sair um dia das ruas é a meta final,
Viver descente, sem ter na mente o mal.
Tem o instinto que a liberdade deu,
Tem a malícia, que cada esquina deu.
Conhece puta, traficante e ladrão,
Toda raça, uma par de alucinado e nunca embaçou.
Confia neles mais do que na polícia,
Quem confia em polícia? Eu não sou louco.
A noite chega e o frio também,
Sem demora, aí a pedra,
O consumo aumenta a cada hora.
Pra aquecer ou pra esquecer,
Viciar, deve ser pra se adormecer,
Pra sonha, viajar, na paranoia, na escuridão,
Um poço fundo de lama, mais um irmão,
Não quer crescer, ser fugitivo do passado,
Envergonhar-se se aos 25 ter chegado.
Queria que Deus ouvisse a minha voz,
E transformasse aqui num Mundo Mágico de Oz.
Queria que Deus ouvisse a minha voz (que Deus ouvisse a minha voz)
Num Mundo Mágico de Oz (um Mundo Mágico de Oz) (2x)
Um dia ele viu a malandragem com o bolso cheio,
Pagando a rodada, risada e vagabunda no meio.
A impressão que dá, é que ninguém pode parar,
Um carro importado, som no talo,
Homem na Estrada, eles gostam.
Só bagaceira só, o dia inteiro só,
Como ganha o dinheiro?
Vendendo pedra e pó.
Rolex, ouro no pescoço à custa de alguém,
Uma gostosa do lado, pagando pau pra quem?
A polícia passou e fez o seu papel,
Dinheiro na mão, corrupção a luz do céu.
Que vida agitada, hein? Gente pobre tem.
Periferia tem. Você conhece alguém?
Moleque novo que não passa dos 12,
Já viu, viveu, mais que muito homem de hoje.

Vira a esquina e para em frente a uma vitrine,
Se vê, se imagina na vida do crime.
Dizem que quem quer segue o caminho certo,
Ele se espelha em quem tá mais perto.
Pelo reflexo do vidro ele vê,
Seu sonho no chão se retorcer.
Ninguém liga pro moleque tendo um ataque,
"Foda-se, quem morrer dessa porra de crack."
Relacione os fatos com seu sonho,
Poderia ser eu no seu lugar.
Das duas uma, eu não quero desandar,
Por aqueles manos que trouxeram essa porra pra cá.
Matando os outros, em troca de dinheiro e fama,
Grana suja, como vem, vai, não me engana.
Queria que Deus ouvisse a minha voz,
E transformasse aqui num Mundo Mágico de Oz.
Queria que Deus ouvisse a minha voz (que Deus ouvisse a minha voz)
Num Mundo Mágico de Oz (um Mundo Mágico de Oz) (2x)
Ei mano, será que ele terá uma chance?
Quem vive nessa porra, merece uma revanche.
É um dom que você tem de viver,
É um dom que você recebe pra sobreviver.
História chata, mas cê tá ligado,
Que é bom lembrar: quem entra, é um em cem pra voltar.
Quer dinheiro pra vender? Tem um monte aí.
Tem dinheiro, quer usar? Tem um monte aí.
Tudo dentro de casa vira fumaça, é foda.
Será que Deus deve estar aprovando minha raça?
Só desgraça gira em torno daqui.
Falei do JB ao Piqueri, Mazzei.
Rezei para o moleque que pediu,
"Qualquer trocado, qualquer moeda,
Me ajuda tio..."
Pra mim não faz falta, uma moeda não neguei,
Não quero saber, o que que pega se eu errei.
Independente, a minha parte eu fiz,
Tirei um sorriso ingênuo, fiquei um terço feliz.
Se diz que moleque de rua rouba,
O governo, a polícia, no Brasil quem não rouba?
Ele só não tem diploma pra roubar,
Ele não esconde atrás de uma farda suja.
É tudo uma questão de reflexão irmão,
É uma questão de pensar.
A polícia sempre dá o mau exemplo,
Lava a minha rua de sangue, leva o ódio pra dentro.
Pra dentro de cada canto da cidade,
Pra cima dos quatro extremos da simplicidade.
A minha liberdade foi roubada,
Minha dignidade violentada.
Que nada dos manos se ligar,
Parar de se matar.

Amaldiçoar, levar pra longe daqui essa porra.
Não quero que um filho meu um dia Deus me livre morra,
Ou um parente meu acabe com um tiro na boca.
É preciso eu morrer pra Deus ouvir minha voz,
Ou transformar aqui no Mundo Mágico de Oz?
Queria que Deus ouvisse a minha voz (que Deus ouvisse a minha voz)
Num Mundo Mágico de Oz (um Mundo Mágico de Oz) (2x)
Jardim Filhos da Terra e tal,
Jardim Hebron, Jaçanã e Jova Rural.
Piqueri, Mazzei, Nova Galvão.
Jardim Corisco, Fontális e então.
Campo Limpo, Guarulhos, Jardim Peri.
JB, Edu Chaves e Tucuruvi.
Alô Doze, Mimosa, São Rafael.
Zaki Narchi, tem um lugar no céu.
Às vezes eu fico pensando,
Se Deus existe mesmo, morô?
Porque meu povo já sofreu demais,
E continua sofrendo até hoje.
Só que ai eu vejo os moleque nos farol, na rua,
Muito louco de cola, de pedra,
E eu penso que poderia ser um filho meu, morô?
Mas aí, eu tenho fé,
Eu tenho fé... em Deus.

Mano na Porta do Bar
(Raio X do Brasil, 1993)

Você viu aquele mano na porta do bar
Jogando um bilhar descontraído e pá
Cercado de uma pá de camaradas
Da área uma das pessoas mais consideradas
Ele não deixa brecha, não fode ninguém
Adianta vários lados sem olhar quem
Tem poucos bens, mais que nada,
Um fusca 73 e uma mina apaixonada
Ele é feliz e tem o que sempre quis
Uma vida humilde porém sossegada
Um bom filho, um bom irmão,
Um cidadão comum com um pouco de ambição
Tem seus defeitos, mas sabe relacionar
Você viu aquele mano na porta do bar
(aquele mano)
Você viu aquele mano na porta do bar
Ultimamente andei ouvindo ele reclamar
Da sua falta de dinheiro era problema
Que a sua vida pacata já não vale a pena
Queria ter um carro confortável
Queria ser uma cara mais notado
Tudo bem até aí nada posso dizer

Um cara de destaque também quero ser
 Ele disse que a amizade é pouca
 Disse mais, que seu amigo é dinheiro no bolso
 Particularmente para mim não tem problema nenhum
 Por mim cada um, cada um
 A lei da selva consumir é necessário
 Compre mais, compre mais
 Supere o seu adversário,
 O seu status depende da tragédia de alguém,
 É isso, capitalismo selvagem
 Ele quer ter mais dinheiro, o quanto puder
 Qual que é desse mano ?
 Sei lá qual que é
 Sou Mano Brown, a testemunha ocular
 Você viu aquele mano na porta do bar
 (Aquele mano)
 - " Quem é aqueles mano que tava andando com você ontem a noite ?"
 - " É uns mano diferente aí que tá rolando de outra quebrada aí,mas é
 o seguinte, eu tô agarrando os mano de qualquer jeito, certo ? "
 - " Nós somo aqui da área mano !? "
 - " Não tem nada a ver com você !!! "
 - " Já era meu irmão ! já era !!! "
 - " Qual que é ? Num tô te entendendo, explica isso aí direito..."
 - " Movimento é dinheiro meu irmão... "
 - " Você nunca me deu nada !!! "
 Você viu aquele mano na porta do bar
 Ele mudou demais de uns tempos para cá
 Cercado de uma pá de tipo estranho
 Que promete pra ele o mundo dos sonhos
 Ele está diferente não é mais como antes
 Agora anda armado a todo instante
 Não precisa mais dos aliados
 Negociantes influentes estão ao seu lado
 Sua mina apaixonada, linda e solitária
 Perdeu a posição agora ele tem várias...
 Várias mulheres, vários clientes, vários artigos,
 Vários dólares e vários inimigos.
 No mercado da droga o mais falado
 O mais foda, em menos de um ano subiu de cotação
 Ascensão meteórica, contagem numérica,
 Farinha impura, o ponto que mais fatura
 Um traficante de estilo, bem peculiar
 Você viu aquele mano na porta do bar
 (Aquele mano)
 Ele matou um feinho a sangue frio
 As sete horas da noite,
 Uma pá de gente viu e ouviu, a distância
 Dia de cobrança, a casa estava cheia
 Mãe, mulher e criança
 Quando gritaram o seu nome no portão
 Não tinha grana pra pagar perdão é coisa rara

Tomou dois tiros no meio da cara
 A lei da selva é assim, predatória
 Click, cleck, BUM, preserve a sua glória
 Transformação radical, estilo de vida
 Ontem sossegado e tal
 Hoje um homicida
 Ele diz que se garante e não tá nem aí
 Usou e viciou a molecada daqui
 Eles estão na dependência doentia
 Não dormem a noite, roubam a noite
 Pra cheirar de dia
 O tal do vírus dos negócios muita perícia
 Ele da baixa, ele ameaça, truta da polícia
 Não tem pra ninguém no momento é o que há
 Você viu aquele mano na porta do bar
 (Aquele mano)
 " - E aí mano, e aquela fita de ontem a noite ? "
 " - Foi um mano e tal que me devia, mó pilantra safado, queria medá
 perdido... - Negócio é negócio, deve pra mim é a mesma coisa que
 dever pro capeta, dei dois tiro na cara dele, já era... virou osolhos. "
 " - Mas e agora, como é que fica !? "
 " - Ih...Sai fora !!! Sai, Sai !!!
 Você tá vendo o movimento na porta do bar
 Tem muita gente indo pra lá, o que será ?
 Daqui apenas posso ver uma fita amarela
 Luzes vermelhas e azuis piscando em volta dela
 Informações desencontradas gente, indo e vindo
 Não tô entendido nada, vários rostos sorrindo
 Ouço um moleque dizer, mais um cuzão da lista
 Dois fulanos numa moto, única pista
 Eu vejo manchas no chão, eu vejo um homem ali
 É natural pra mim, infelizmente
 A lei da selva é traiçoeira, surpresa
 Hoje você é o predador, amanhã é a presa
 Já posso imaginar, vou confirmar
 Me aproximei da multidão e obtive a resposta
 Você viu aquele mano na porta do bar
 Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas...

Negro Drama

(Nada como um dia após o outro dia, 2002)

Negro drama,
 Entre o sucesso e a lama,
 Dinheiro, problemas,
 Inveja, luxo, fama.
 Negro drama,
 Cabelo crespo,
 E a pele escura,
 A ferida, a chaga,

A procura da cura.
Negro drama,
Tenta ver
E não vê nada,
A não ser uma estrela,
Longe meio ofuscada.
Sente o drama,
O preço, a cobrança,
No amor, no ódio,
A insana vingança.
Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fodido.
O drama da cadeia e favela,
Túmulo, sangue,
Sirene, choros e vela.
Passageiro do Brasil,
São Paulo,
Agonia que sobrevivem,
Em meia as zorras e covardias,
Periferias, vielas e cortiços,
Você deve tá pensando,
O que você tem a ver com isso,
Desde o início,
Por ouro e prata,
Olha quem morre,
Então veja você quem mata,
Recebe o mérito, a farda,
Que pratica o mal,
Me ver,
Pobre, preso ou morto,
Já é cultural.
Histórias, registros,
Escritos,
Não é conto,
Nem fábula,
Lenda ou mito,
Não foi sempre dito,
Que preto não tem vez,
Então olha o castelo e não,
Foi você quem fez cuzão,
Eu sou irmão,
Dos meus trutas de batalha,
Eu era a carne,
Agora sou a própria navalha,
Tim..tim..
Um brinde pra mim,
Sou exemplo, de vitórias,
Trajetos e glórias.

O dinheiro tira um homem da miséria,
Mas não pode arrancar,
De dentro dele,
A favela,
São poucos,
Que entram em campo pra vencer,
A alma guarda,
O que a mente tenta esquecer,
Olho pra trás,
Vejo a estrada que eu trilhei,
Mó cota
Quem teve lado a lado,
E quem só fico na bota,
Entre as frases,
Fases e várias etapas,
Do quem é quem,
Dos mano e das mina fraca,
Hum..
Negro drama de estilo,
Pra ser,
E se for,
Tem que ser,
Se temer é milho.
Entre o gatilho e a tempestade,
Sempre a provar,
Que sou homem e não covarde.
Que Deus me guarde,
Pois eu sei,
Que ele não é neutro,
Vigia os rico,
Mas ama os que vem do gueto,
Eu visto preto,
Por dentro e por fora,
Guerreiro,
Poeta entre o tempo e a memória.
Hora,
Nessa história,
Vejo o dólar,
E vários quilates,
Falo pro mano,
Que não morra, e também não mate,
O tic tac,
Não espera veja o ponteiro,
Essa estrada é venenosa,
E cheia de morteiro,
Pesadelo,
Hum,
É um elogio,
Pra quem vive na guerra,
A paz nunca existiu,
Num clima quente,

A minha gente sua frio,
Vi um pretinho,
Seu caderno era um fuzil.
Um fuzil,
Negro drama.
Crime, futebol, música, caraio,
Eu também não consegui fugi disso aí.
Eu so mais um.
Forrest gump é mato,
Eu prefiro conta uma história real,
Vô conta a minha....
Daria um filme,
Uma negra,
E uma criança nos braços,
Solitária na floresta,
De concreto e aço,
Veja,
Olha outra vez,
O rosto na multidão,
A multidão é um monstro,
Sem rosto e coração,
Hey,
São paulo,
Terra de arranha-céu,
A garoa rasga a carne,
É a torre de babel,
Família brasileira,
Dois contra o mundo,
Mãe solteira,
De um promissor,
Vagabundo,
Luz,
Câmera e ação,
Gravando a cena vai,
Um bastardo,
Mais um filho pardo,
Sem pai,
Ei,
Senhor de engenho,
Eu sei,
Bem quem você é,
Sozinho, cê num guenta,
Sozinho,
Cê num entra a pé,
Cê disse que era bom,
E a favela ouviu, lá
Também tem
Whiski, red bull,
Tênis nike e
Fuzil,
Admito,

Seus carro é bonito,
É,
Eu não sei fazê,
Internet, video-cassete,
Os carro loco,
Atrasado,
Eu tô um pouco sim,
Tô,
Eu acho,
Só que tem que,
Seu jogo é sujo,
E eu não me encaixo,
Eu sô problema de montão,
De carnaval a carnaval,
Eu vim da selva,
Sou leão,
Sou demais pro seu quintal,
Problema com escola,
Eu tenho mil,
Mil fita,
Inacreditável, mas seu filho me imita,
No meio de vocês,
Ele é o mais esperto,
Ginga e fala gíria,
Gíria não, dialeto
Esse não é mais seu,
Hó,
Subiu,
Entrei pelo seu rádio,
Tomei,
Cê nem viu,
Nóis é isso ou aquilo,
O quê?,
Cê não dizia,
Seu filho quer ser preto,
Rhá,
Que irônia,
Cola o pôster do 2Pac ai,
Que tal,
Que cê diz,
Sente o negro drama,
Vai,
Tenta ser feliz,
Ei bacana,
Quem te fez tão bom assim,
O que cê deu,
O que cê faz,
O que cê fez por mim?
Eu recebi seu tic,
Quer dizer kit,
De esgoto a céu aberto,

E parede madeirite,
De vergonha eu não morri,
To firmão,
Eis me aqui,
Voce não,
Se não passa,
Quando o mar vermelho abrir,
Eu sou o mano
Homem duro,
Do gueto, brow,
Obá,
Aquele louco,
Que não pode errar,
Aquele que você odeia,
Amar nesse instante,
Pele parda,
Ouço funk,
E de onde vem,
Os diamantes,
Da lama,
Valeu mãe,
Negro drama,
Drama, drama.
Aê, na época dos barracos de pau lá na pedreira onde vocês tavam?
O que vocês deram por mim ?
O que vocês fizeram por mim ?
Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
Agora tá de olho no carro que eu dirijo
Demorou, eu quero é mais
Eu quero até sua alma
Aí, o rap fez eu ser o que sou
Ice Blue, Edy Rock e Klj, e toda a família
E toda geração que faz o rap
A geração que revolucionou
A geração que vai revolucionar
Anos 90, século 21
É desse jeito
Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
Você tá dirigindo um carro
O mundo todo tá de olho em você, morou?
Sabe por quê?
Pela sua origem, morou irmão?
É desse jeito que você vive
É o negro drama
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama
Aí dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha, rainha
Mas aê, se tiver que voltar pra favela
Eu vou voltar de cabeça erguida
Porque assim é que é

Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé
Vagabundo nato!

Negro Limitado
(Escolha o seu caminho, 1992)

"- Aí mano, cê tá dando febre, certo!
- O que é que é mano.
- Cê tem que ter consciência.
- Que consciência que nada, negócio de negro, consciência não tá com nada, o negócio é tirar um barato, morô..!
- Pô mano, vamos pensar um pouco.
- Que pensar que nada, o negócio é dinheiro E tirar um onda..!"
Você não me escuta.
Ou não entende o que eu falo.
Procuro te dar um toque.
E sou chamado de preto otário.
Atrasado, revoltado.
Pode crê.
Estamos jogando com um baralho marcado.
Não quero ser o mais certo.
E sim o mano esperto.
Não sei se você me entende.
Mas eu distingo o errado do certo.
"- Hei mano, você vai continuar com essa idéias,
você tá me tirando? Dá licença..."
A verdade é que enquanto eu reparo meus erros.
Você se quer admite os seus.
Limitado é seu pensamento.
Você mesmo quer.
Falar sobre mulher, seu principal passatempo.
O Don Juan das vagabundas, eu lamento
Vive contando vantagem, se dizendo o tal.
Mas simplesmente, falta postura, QI suficiente.
Me diga alguma coisa que ainda não sei.
Malandros como você muitos finados contei.
Não sabe se quer dizer.
Veja só você, o número de cór do seu próprio RG.
Então, príncipe dos burros, limitado.
Nesse exato momento foi coroado.
Diga qual a sua origem, quem é você!
Você não sabe responder.
Negro Limitado.
"- Então, vocês que fazem o RAP aí, são cheios de ser professor, falar de drogas, policia e tal, e aí, mostra
uma saída, mostra um caminho e tal, e aí..?"
Cultura, educação, livros, escola.
Crocodilagem demais.
Vagabundas e drogas.
A segunda opção é o caminho mais rápido.

E fácil, a morte percorre a mesma estrada é inevitável.
Planejam nossa restrição.
Esse é o título.
Da nossa revolução, segundo versículo.
Leia, se forme, se atualize, decore.
Antes que os racistas otários fardados de cérebro atrofiado.
Os seu miolos estoirem e estará tudo acabado.
Cuidado...!
O Boletim de Ocorrência com seu nome em algum livro.
Em qualquer distrito, em qualquer arquivo, .
Caso encerrado, nada mais que isso.
Um negro a menos contarão com satisfação.
Porque é a nossa destruição que eles querem.
Física e mentalmente, o mais que puderem.
Você sabe do que estou falando.
Não são um dia nem dois.
São mais de 400 anos.
Filho, é fácil qualquer um faz.
Mas cria-los, não, você não é capaz.
Ele nasce, cresce, e o que acontece?
Sem referencia a seguir, cê terá que ouvir.
Um mal aluno na escola certamente ele será.
Mas um menino confuso.
No quarto escuro da ignorância.
Se o futuro é das crianças...!
Talvez um dia de você ele se orgulhara.
Você tem duas saídas.
Ter consciência, ou, se afogar na sua própria indiferença.
Escolha o seu caminho.
Ser um verdadeiro preto, puro e formado.
Ou ser apenas mais um negro limitado.
Negro Limitado
"- É, consciência, consciência, e os outros manos,
você é consciente sozinho?"
Faça por você mesmo e não por mim.
Mantenha distancia de dinheiro fácil.
De bebidas demais, policiais e coisas assim.
Enfim, de modo eficaz.
Racionais declaram guerra.
Contra aqueles que querem ver os pretos na merda.
E os manos que nos ouvem irão entender.
Que a informação é uma grande arma.
Mais poderosa que qualquer PT carregada.
Roupas caras de etiqueta, não valem nada.
Se comparadas a uma mente articulada.
Contra os racistas otários é química perfeita
Inteligência, e um cruzado de direita.
Será temido, e também respeitado.
Um preto digno, e não um negro limitado.
Negro Limitado
" - Pode crê, tem tudo a ver, não é não..! Racionais, fio da navalha, pode contar comigo. É isso aí, valeu."

Pânico na Zona Sul
(Holocausto urbano, 1990)

"Aqui é Racionais MC's, Ice Blue, Mano Brown, KLJay e eu EdyRock."

- E ai Mano Brown, certo ?

- Certo não está né mano, e os inocentes quem os trará de volta?

- É...a nossa vida continua, e ai quem se importa ?

- A sociedade sempre fecha as portas mesmo...

- E ai Ice Blue...

- PÂNICO...

Então quando o dia escurece

Só quem é de lá sabe o que acontece

Ao que me parece prevalece a ignorância

E nós estamos sós

Ninguém quer ouvir a nossa voz

Cheia de razões calibres em punho

Difícilmente um testemunho vai aparecer

E pode crer a verdade se omite

Pois quem garante o meu dia seguinte

Justiceiros são chamados por eles mesmos

Matam humilham e dão tiros a esmo

E a polícia não demonstra sequer vontade

De resolver ou apurar a verdade

Pois simplesmente é conveniente

E por que ajudariam se eles os julgam delinquentes

E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum

Continua-se o pânico na Zona Sul.

Pânico na Zona Sul

Pânico...

Eu não sei se eles

Estão ou não autorizados

De decidir que é certo ou errado

Inocente ou culpado retrato falado

Não existe mais justiça ou estou enganado?

Se eu fosse citar o nome de todos que se foram

O meu tempo não daria pra falar MAIS...

Eu vou lembrar que ficou por isso mesmo

E então que segurança se tem em tal situação

Quanto terão que sofrer pra se tomar providência

Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência

E com certeza ignorar a procedência

O sensacionalismo pra eles é o máximo

Acabar com delinquentes eles acham ótimo

Desde que nenhum parente ou então é lógico

Seus próprios filhos sejam os próximos

E é por isso que

Nós estamos aqui

E ai mano Ice Blue...

Pânico na Zona Sul

Pânico...

Racionais vão contar

A realidade das ruas
Que não media outras vidas
A minha e a sua
Viemos falar
Que pra mudar
Temos que parar de se acomodar
E acatar o que nos prejudica
O medo
Sentimento em comum num lugar
Que parece sempre estar esquecido
Desconfiança insegurança mano
Pois já se tem a consciência do perigo
E ai?
Mal te conhecem consideram inimigo
E se você der o azar de apenas ser parecido
Eu te garanto que não vai ser divertido
Se julgam homens da lei
Mas à respeito eu não sei
Muito cuidado eu terei
Scracth KLJay
Eu não serei mais um porque estou esperto
Do que acontece Ice Blue
Pânico na Zona Sul
Pânico na Zona Sul
Pânico...
Ei Brown
Você acha que o problema acabou?
Pelo contrário ele apenas começou
Não perceberam que agora se tornaram iguais
Se invertem e também são marginais Mas...
Terão que ser perseguidos e esclarecidos
Tudo e todos até o último indivíduo
Porém se nos quisermos que as coisas mudem
Ei Brown qual será a nossa atitude?
A mudança estará em nossa consciência
Praticando nossos atos com coerência
E a consequência será o fim do próprio medo
Pois quem gosta de nós somos nós mesmos
Tipo porque ninguém cuidará de você
Não entre nessa a toa
Não de motivo pra morrer
Honestidade nunca será demais
Sua moral não se ganha, se faz
Não somos donos da verdade
Porém não mentimos
Sentimos a necessidade de uma melhoria
A nossa filosofia é sempre transmitir
A realidade em si
Racionais MC's
Pânico na Zona Sul
Pânico...

Certo, certo... Então irmão
Volte a atenção pra você mesmo
E pense como você tem vivido até hoje certo?
Quem gosta de você é você mesmo
Nós somos Racionais MC's
DJ KLJay, Ice Blue, Edy Rock e eu...Brown.
PAZ...
Pânico...

Periferia é Periferia (Em Qualquer Lugar)
(Sobrevivendo no inferno, 1997)

Este lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico de população
De dia a pivetada a caminho da escola
À noite vão dormir enquanto os manos "decola"
Na farinha... hã! Na pedra... hã!
Usando droga de monte, que merda! há!
Eu sinto pena da família desses cara!
Eu sinto pena, ele quer mas ele não pára!
Um exemplo muito ruim pros moleque.
Pra começar é rapidinho e não tem breque.
Herdeiro de mais alguma Dona Maria
Cuidado, senhora, tome as rédeas da sua cria!
Fodeu, o chefe da casa, trabalha e nunca está
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar
O trabalho ocupa todo o seu tempo
Hora extra é necessário pro alimento
Uns reais a mais no salário, esmola do patrão
Cusão milionário!
Ser escravo do dinheiro é isso, fulano!
360 dias por ano sem plano.
Se a escravidão acabar pra você
Vai viver de quem? Vai viver de quê?
O sistema manipula sem ninguém saber.
A lavagem cerebral te fez esquecer.
que andar com as próprias pernas não é difícil.
Mais fácil se entregar, se omitir.
Nas ruas áridas da selva.
Eu já vi lágrimas demais,
o bastante pra um filme de guerra!
Refrão (3x)
"Aqui a visão já não é tão bela
Se existe outro lugar.
Periferia é periferia."
Um mano me disse que quando chegou aqui
Tudo era mato e só se lembra de tiro, aí
Outro maluco disse que ainda é embaçado
Quem não morreu, tá preso sossegado.
Quem se casou, quer criar o seu pivete ou não.

Cachimbar e ficar doido igual moleque, então.
A covardia dobra a esquina e mora ali.
Lei do Cão, Lei da Selva, hã...
Hora de subir !
"Mano, que treta, mano! Moó treta, você viu?
Roubaram o dinheiro daquele tio!"
Que se esforça sol a sol, sem descansar!
Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar.
É uma pena. Um mês inteiro de salário.
Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho!
O ódio toma conta de um trabalhador,
Escravo urbano.
Um simples nordestino.
Comprou uma arma pra se auto-defender.
Quer encontrar
o vagabundo, desta vez não vai ter... "boi"
Não vai ter "boi"
"Qual que foi?"
Não vai ter "boi"
"Qual que foi?"
A revolta deixa o homem de paz imprevisível.
Com sangue no olho, impiedoso e muito mais.
Com sede de vingança e prevenido.
Com ferro na cinta, acorda na...
madrugada de quinta.
Um pilantra andando no quintal.
Tentando, roubando as roupas do varal.
Olha só como é o destino, inevitável!
O fim de vagabundo, é lamentável!
Aquele puto que roubou ele outro dia
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia !
Dezenove anos jogados fora!
É foda!
Essa noite chove muito.
Por que Deus chora?
Refrão (3x)
Muita pobreza, estoura violência!
Nossa raça está morrendo.
Não me diga que está tudo bem!
Vi só de alguns anos pra cá, pode acreditar.
Já foi bastante pra me preocupar.
Com dois filhos, periferia é tudo igual.
Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal.
Ultimamente, andam os doidos pela rua.
Loucos na fissura, te estranham na loucura.
Pedir dinheiro é mais fácil que roubar, mano!
Roubar é mais fácil que tramar, mano!
É complicado.
O vício tem dois lados.
Depende disso ou daquilo, tá tudo errado.
Eu não vou ficar do lado de ninguém, por que?

Quem vendia droga pra quem? Hã!
Vem pra cá de avião ou pelo porto ou cais.
Não conheço pobre dono de aeroporto e mais.
Fico triste por saber e ver
Que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você.
Periferia é periferia.
Periferia é periferia.
"Milhares de casas amontoadas"
Periferia é periferia.
"Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar"
Periferia é periferia.
"Em qualquer lugar. Gente pobre"
Periferia é periferia.
"Vários botecos abertos. Várias escolas vazias."
Periferia é periferia.
"E a maioria por aqui se parece comigo"
Periferia é periferia.
"Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?"
Periferia é periferia.
"Em qualquer lugar. É gente pobre."
Periferia é periferia.
"Aqui, meu irmão, é cada um por si"
Periferia é periferia.
"Molecada sem futuro eu já consigo ver"
Periferia é periferia.
"Aliados, drogados, então..."
Periferia é periferia.
"Escute o meu recado. Deixe o crack de lado"

Soldado do Morro (MV Bill)

Minha condição é sinistra não posso dar rolé
Não posso ficar de bobeira na pista
Na vida que eu levo eu não posso brincar
Eu carrego uma nove e uma hk
Pra minha segurança e tranquilidade do morro
Se pa se pam eu sou mais um soldado morto
Vinte e quatro horas de tensão
Ligado na policia bolado com os alemão
Disposição cem por cento até o osso
Tem mais um pente lotado no meu bolso
Qualquer roupa agora eu posso comprar
Tem um monte de cachorra querendo me dar
De olho grande no dinheiro esquecem do perigo
A moda por aqui é ser mulher de bandido
Sem sucesso mantendo o olho aberto
Quebraram mais um otário querendo ser esperto
Essa porra me persegue até o fim
Nesse momento minha coroa ta orando por mim

É assim demorou já é
Roubaram minha alma mas não levaram minha fé
Não consigo me olhar no espelho
Sou combatente coração vermelho
Minha mina de fé ta em casa com o meu menor
Agora posso dar do bom e melhor
Varias vezes me senti menos homem
Desempregado meu moleque com fome
É muito fácil vir aqui me criticar
A sociedade me criou agora manda me matar
Me condenar e morrer na prisão
Virar noticia de televisão
Seria diferente se eu fosse mauricinho
Criado a sustagem e leite ninho
Colégio particular depois faculdade
Não, não é essa minha realidade
Sou caboquinho comum com sangue no olho
Com ódio na veia soldado do morro
Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar (2x)
Um pelo poder dois pela grana
Tem muito cara que entrou pela fama
Plantou na boca tendo outra opção
Não durou quase nada amanheceu no valão
Porque o papo não faz curva aqui o papo é reto
Ouvi isso de um bandido mais velho
Plantado aqui eu não tenho irmão
Só o cospe chumbo que ta na minha mão
Como pássaro que defende seu ninho
Arrebento o primeiro que cruzar meu caminho
Fora da lei chamado de elemento
Agora o crime que dá o meu sustento
JÁ pedi esmola JÁ me humilhei
Fui pisoteado só eu sei que eu passei
Eu to ligado não vai justificar
Meu tempo é pequeno não sei o quanto vai durar
É pior do que pedir favor
Arruma um emprego tenho um filho pequeno, seu doutor
Fila grande eu e mais trezentos
Depois de muito tempo sem vaga no momento
A mesma história todo dia é foda
É issu tudo que gera revolta
Me deixou desnorteado mais um maluco armado
Tô ligado bolado quem é o culpado?
Que fabrica a guerra e nunca morre por ela
Distribui a droga que destrói a favela
Fazendo dinheiro com a nossa realidade
Me deixaram entre o crime e a necessidade
Feio e esperto com uma cara de mal

A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar(2x)
A violência da favela começou a descer pro asfalto
Homicídio seqüestro assalto
Quem deveria dar a proteção
Invade a favela de fuzil na mão
Eu sei que o mundo que eu vivo é errado
Mas quando eu precisei ninguém tava do meu lado
Errado por errado quem nunca errou?
Aquele que pede voto também JÁ matou
Me colocou no lado podre da sociedade
Com muita droga muita arma muita maldade
Vida do crime é suicídio lento
Bangu 1 2 3 meus amigos lá dentro
Eu tô ligado qual é.. sei qual é o final
Um saldo negativo.. menos um marginal
Pra sociedade contar um a menos na lista
E engordar a triste estatística
De jovens como eu que desconhessem o medo
Seduzidos pelo crime desde muito cedo
Mesmo sabendo que não há futuro
Eu não queria ta nesse bagulho
JÁ to no prejuízo um tiro na barriga
Na próxima batida quem sabe levam minha vida
Eu vou deixar meu moleque sozinho
Com tendência a trilhar meu caminho
Se eu cair só minha mãe vai chorar
Na fila tem um monte querendo entrar no meu lugar
Não sei se é pior virar bandido
Ou se matar por um salário mínimo
Eu no crime ironia do destino
Minha mãe tá preocupada seu filho está perdido
Enquanto não chegar a hora da partida
A gente se cruza nas favelas da vida
Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar (3x)